

ସାହିତ୍ୟର ସ୍ୱର୍ଣ୍ଣପତ୍ର

ବିଭୂତି ପଟ୍ଟନାୟକ

ସାହିତ୍ୟର ସୂଚୀପତ୍ର

ବିଭୂତି ପଟ୍ଟନାୟକ
ମୁଖ୍ୟ ଅଧ୍ୟାପକ
ଓଡ଼ିଆ ବିଭାଗ, ରାଜଧାନୀ କଲେଜ
ଭୁବନେଶ୍ୱର



ନାଳନ୍ଦା ପୁସ୍ତକ ପ୍ରକାଶକ ଓ ବିକ୍ରେତା
ବିନୋଦ ବିହାରୀ · କଟକ-୨

ଲେଖକ
ବିଭୂତି ପଟ୍ଟନାୟକ
ଗ୍ରା : ଡିଙ୍ଗେଶ୍ୱର, ଜଗତ୍‌ସିଂହପୁର
କଟକ

ପ୍ରଥମ ମୁଦ୍ରଣ
୧୯୭୬, ନଭେମ୍ବର

ପ୍ରକାଶକ
ନାଳନ୍ଦା
ବିନୋଦ ବିହାରୀ, କଟକ-୨

ପ୍ରଚ୍ଛଦ ଶିଳ୍ପୀ
ଅସୀତ ମୁଖାର୍ଜୀ

ମୁଦ୍ରକ
ବ୍ରଜେନ୍ଦ୍ର ପ୍ରେସ୍, କଟକ

ମୂଲ୍ୟ : ଛ'ଟଙ୍କା ପଚିଶ ପଇସା
ବୋର୍ଡ଼ ବନ୍ଧେଇ : ଆଠଟଙ୍କା

ଡକ୍ଟର କୁଞ୍ଜବିହାରୀ ଦାଶ

............ମାନନୀୟେଷୁ !

ଦ୍ୱିତୀୟାର୍ଦ୍ଧ



ପ୍ରଥମାଙ୍କ

କାବ୍ୟ କବିତା

ବେଦରେ ବର୍ଣ୍ଣିତ ହୋଇଛି ଈଶ୍ୱର ହେଉଛନ୍ତି କବି, ତାଙ୍କର ସୃଷ୍ଟି ହେଉଛି କବିତା । ଏହି ବିଶାଳ ଅନନ୍ତ ଅନ୍ତରୀକ୍ଷ, ଶସ୍ୟଶ୍ୟାମଳା ପୃଥିବୀ, ରୁକ୍ଷ ଧୂସର ମରୁପ୍ରାନ୍ତର, କଳନାଦିନୀ ଝରଣା, ବେଗବତୀ ନଦୀ, ତରଙ୍ଗାୟିତ ନୀଳ ସମୁଦ୍ର, ଫେନିଳ ଶୁଭ୍ର ଜ୍ୟୋତ୍ସ୍ନା, ଗାଢ଼ ଅନ୍ଧକାର, ସୁବାସିତ ଷଡ଼ଋତୁ—ଏହିପରି ଅସଂଖ୍ୟ ଉପାଦାନ ନେଇ ସେଇ ସ୍ରଷ୍ଟାଙ୍କର କବିତା ରଚିତ । ସେ କବିତା କେତେବେଳେ ଶବ୍ଦରେ ଝଙ୍କୃତ, ପୁଣି କେତେବେଳେ ଅବା ଶବ୍ଦ-ହୀନତାରେ ନିସ୍ତବ୍ଧ ! ସେଇ ଅଲୌକିକ କବିତାର ଛନ୍ଦ କେତେବେଳେ ଯଦି ଶ୍ରାବଣର ନୂପୁର ନିକ୍ୱଣରେ ସ୍ପନ୍ଦିତ ହୁଏ; ଆଉ କେତେବେଳେ ଅନୁଭୂତ ହୁଏ ଜନ୍ମ ମୃତ୍ୟୁର ଛନ୍ଦ ପତନରେ । ଏହି ରହସ୍ୟମୟ ସୃଷ୍ଟିର କବିତାକୁ ବୁଝିବା ପାଇଁ ଈଶ୍ୱର କେବଳ ସବୁ ଜୀବମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ମଣିଷକୁ ହିଁ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟାନୁଭୂତି ଶକ୍ତି ଦେଇଛନ୍ତି । କିନ୍ତୁ ସୃଷ୍ଟିର ଏହି ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ସାଧାରଣ ମଣିଷ ସହଜରେ ଉପଲବ୍ଧି କରିପାରେ ନାହିଁ । ଧ୍ୟାନମଗ୍ନ ସମୁଚ୍ଚ ପର୍ବତ ଭଳି ଦୁର୍ବୋଧତାର ପ୍ରତିବନ୍ଧକ ତାର ବୋଧଶକ୍ତିକୁ ଜଡ଼ୀଭୂତ କରିଦିଏ । ଈଶ୍ୱରଙ୍କ ବିରଚିତ ସେଇ ରହସ୍ୟମୟ କବିତାର ଅପାର୍ଥିବ, ଅଖଣ୍ଡ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ସେଥିପାଇଁ ତାର ଅନୁଭବ ଶକ୍ତିର ଊର୍ଦ୍ଧ୍ୱରେ ରହିଯାଏ ।

ସମସ୍ତଙ୍କର ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟାନୁଭୂତି ଶକ୍ତି ସମାନ ନୁହେ । ଯେଉଁମାନଙ୍କର ଏଭଳି ଶକ୍ତି ଅଧିକ, ସେମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରୁ କେହି କେହି ସୃଷ୍ଟି ଶକ୍ତିର ମଧ୍ୟ ଅଧିକାରୀ । ନିଜର କଳ୍ପନା ଶକ୍ତିର ବିନିଯୋଗ କରି ସେମାନେ ନୂତନ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ସୃଷ୍ଟି କରନ୍ତି । ସେମାନଙ୍କୁ କୁହାଯାଏ ଦ୍ୱିତୀୟ ଈଶ୍ୱର, ଦ୍ୱିତୀୟ ସ୍ରଷ୍ଟା । ସାହିତ୍ୟରେ ଆମେ ଯେଉଁ କବିତାର କଥା ଆଲୋଚନା କରୁ, ତାହା ଈଶ୍ୱରଙ୍କ ରଚିତ କବିତା ନୁହେଁ, ଦ୍ୱିତୀୟ ସ୍ରଷ୍ଟାର କବିତା ।

ସଂଜ୍ଞା, ସ୍ୱରୂପ ଓ ଆତ୍ମା

କବିତାର ସଂଜ୍ଞା, ଉପାଦାନ, ଲକ୍ଷ୍ୟ କ'ଣ ? ଏ ପ୍ରଶ୍ନ କାବ୍ୟରସିକ ପାଠକ ଓ ସମାଲୋଚକମାନଙ୍କ ମନକୁ ଯୁଗ ଯୁଗ ଧରି ଆଲୋଡ଼ିତ କରି ଆସିଛି; କିନ୍ତୁ ଏପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ କେହି କବିତାର ସ୍ୱୟଂସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ସଂଜ୍ଞା ନିରୂପଣ କରିପାରି ନାହାନ୍ତି କାରଣ

କବିତାର ଉପାଦାନ ଓ ଲକ୍ଷ୍ୟ ସମ୍ପର୍କରେ ଶେଷ କଥା କୁହାଯାଇ ନାହିଁ । କାରଣ ସମୟର ପରିବର୍ତ୍ତନ ସହିତ କାବ୍ୟ କବିତାର ସ୍ୱରୂପ ଓ ଲକ୍ଷ୍ୟ ମଧ୍ୟ ବଦଳିଯାଉଛି । ପ୍ରାଚୀନ ଓ ମଧ୍ୟଯୁଗରେ କାବ୍ୟ କହିଲେ ନାଟକ, କାହାଣୀ, କାବ୍ୟ ପ୍ରଭୃତି ସାହିତ୍ୟର ସମସ୍ତ ଅଙ୍ଗକୁ ବୁଝାଯାଉଥିଲା । ଆଜି ସମଗ୍ର ସାହିତ୍ୟ ଅର୍ଥରେ କାବ୍ୟ ଶବ୍ଦକୁ କେହି ବ୍ୟବହାର କରେନାହିଁ । କାବ୍ୟ କବିତାର ଗତି ଖରସ୍ରୋତା ନଦୀ ଭଳି । ଏହି ନଦୀସ୍ରୋତ କେତେ କାଷ୍ଠ, ପ୍ରାଚୀନ ଧାରଣାକୁ ଭସାଇ ନେଇ ବିସ୍ମୃତିର ସମୁଦ୍ରଗର୍ଭରେ ନିକ୍ଷେପ କରିଛି ପୁଣି କେତେଥର ଗତିପଥ ପରିବର୍ତ୍ତନ କରି ବହୁ ନୂତନ, ଉଜ୍ଜ୍ୱଳ ଭାବନାକୁ ନିଜର ଗର୍ଭୀଭୂତ କରିଛି ।

ସଂକ୍ଷେପରେ କହିବାକୁ ଗଲେ, ସଙ୍ଗୀତ, ଚିତ୍ରଶିଳ୍ପ, ଭାସ୍କର୍ଯ୍ୟ ଭଳି କବିତା ହେଉଛି ଏକ ସୂକ୍ଷ୍ମକଳା, ସୂକ୍ଷ୍ମ ଶିଳ୍ପକର୍ମ । ଚିତ୍ରଶିଳ୍ପୀ ପାଇଁ ଯେପରି ବର୍ଣ୍ଣବିନ୍ୟାସ, ଭାସ୍କର ପାଇଁ ଯେମିତି ଗଠନକୌଶଳ କବିପାଇଁ ସେପରି ଅର୍ଥପୂର୍ଣ୍ଣ ବାକ୍ୟବିନ୍ୟାସ-ଭଙ୍ଗୀ ହେଉଛି କବିତା ରଚନାର ପ୍ରଧାନ ଉପକରଣ । କବି କଳ୍ପନା ସାହାଯ୍ୟରେ କବିତା ମଧ୍ୟରେ ନୂତନ ରୂପ ସୃଷ୍ଟି କରେ ବୋଲି ପ୍ରାଚୀନ କାଳରେ ଗ୍ରୀକ୍‌ମାନେ କବିକୁ କହୁଥିଲେ ସ୍ରଷ୍ଟା । ପ୍ରକୃତିରେ 'କବି' ଶବ୍ଦର ବ୍ୟୁତ୍ପତ୍ତିଗତ ଅର୍ଥ ହେଉଛି ନୂତନ ସ୍ରଷ୍ଟା ।

ଦୃଶ୍ୟମାନ ଜଗତର ନାନା ପ୍ରକାର ଛବି, ମଣିଷ ଜୀବନର ଘଟଣା-ବୈଚିତ୍ର୍ୟ, ନିଜ ଜୀବନର ତିକ୍ତମଧୁର ଅନୁଭୂତି କବିର ସୂକ୍ଷ୍ମ ଇନ୍ଦ୍ରିୟ ଚେତନାର ତନ୍ତ୍ରୀରେ ଯେତେବେଳେ ଆଘାତ କରେ, ସେତେବେଳେ କବି କବିତା ରଚନା କରିବାର ତୀବ୍ର ବ୍ୟାକୁଳତା ନିଜ ମଧ୍ୟରେ ଅନୁଭବ କରେ । ନିଜର ସେଇ ଅନୁଭୂତିକୁ କବି ଅନ୍ୟ ହୃଦୟରେ ସଂକ୍ରମିତ କରିବାକୁ ଚାହେଁ । ଭାଷା ହେଉଛି ଭାବର ବାହକ । କବିତାର ଭାଷା ଗଦ୍ୟର ଭାଷା ଭଳି ଯୁକ୍ତି-ନିର୍ଭର କିମ୍ବା ବ୍ୟାକରଣ ନିୟମାନୁବର୍ତ୍ତୀ ଭାଷା ନୁହେଁ । କବିତାର ଭାଷା ହୃଦୟର ସ୍ୱତଃସ୍ଫୂର୍ତ୍ତ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି । ସେଥିପାଇଁ ତାହା ସରଳ ନ ହୋଇ ବଙ୍କିମ, ପ୍ରାଞ୍ଜଳ ନ ହୋଇ ଇଙ୍ଗିତମୟ । କବି ନିଜ ଇନ୍ଦ୍ରିୟ ଚେତନା ସାହାଯ୍ୟରେ ବହିର୍ବିଶ୍ୱକୁ ନିଜ ଅନ୍ତର ମଧ୍ୟରେ ଗ୍ରହଣ କରି ନିଜ କଳ୍ପନା, ସ୍ୱପ୍ନ ମଧ୍ୟଦେଇ ତାର ନୂତନ ଭାବମୂର୍ତ୍ତି ନିର୍ମାଣ କରେ । ସେଇ ଭାବମୂର୍ତ୍ତି କବିର ଇଙ୍ଗିତମୟ, ବଙ୍କିମ କାବ୍ୟିକ ଭାଷାରେ ଯେତେବେଳେ ରୂପ ଲାଭ କରେ, ସେତେବେଳେ ତାହା ହୁଏ କବିତା । ପ୍ରଥମ ସ୍ତରରେ କବିର ମାନସ-ଭୂମିରେ କବିତାର ଭାବମୂର୍ତ୍ତି କାୟାହୀନ ଅବସ୍ଥାରେ ଥାଏ; ଦ୍ୱିତୀୟ ସ୍ତରରେ ଭାଷାର ଯାଦୁସ୍ପର୍ଶରେ ନୂତନ ଜୀବନ, ନବକଳେବର ଲାଭକରେ । କବିତା ରଚନାର ପ୍ରଥମ ସ୍ତରରେ କବି ନିଜ ଇନ୍ଦ୍ରିୟ-ଚେତନା ଓ ମାନସ ଜଗତରେ ବିଚରଣ କରୁଥାଏ; କିନ୍ତୁ ଯେଉଁ ମୁହୂର୍ତ୍ତରେ କବି ନିଜ ଅନୁଭୂତି ଓ ଉପଲବ୍ଧିକୁ ସୂକ୍ଷ୍ମ ଶିଳ୍ପ-ଚେତନା ସାହାଯ୍ୟରେ ଶବ୍ଦ, ଛନ୍ଦ,

ରୂପ, ରସରେ ରସାଣିତ କରି କାବ୍ୟରୂପ ଦାନକରେ, ସେତେବେଳେ ସେ ହୁଏ ଜୀବନ ଓ ଜଗତ ରହସ୍ୟର ଉଦ୍‌ଗାତା । କବିତା ବାଙ୍‌ମୟରୂପ ଧାରଣ କରିବା ଆଗରୁ କବିର ଜଟିଳ ମାନସ-ଜଗତରେ ବିଚରଣ କରୁଥାଏ; କିନ୍ତୁ କବିର ଲେଖନୀରେ ମୂର୍ତ୍ତିମନ୍ତ ହେଲା ପରେ ସେ ରସିକ-ପାଠକର ହୃଦୟରେ ଆସନଲାଭ କରେ ।

କବିତାର ସଂଜ୍ଞା ନିରୂପଣ କରିବାକୁ ଯାଇ କେହି କେହି କହନ୍ତି, କବିତ୍ୱମୟ ପ୍ରାଣର ସ୍ୱତଃସ୍ଫୂର୍ତ୍ତି ହିଁ କବିତା । ଆଉ କାହାରି ମତରେ, ଛନ୍ଦ-ଯୁକ୍ତ ଏବଂ ଗୀତ-ରସୋଚ୍ଛଳ ବାକ୍ୟ ହେଉଛି କବିତା । ଆଉ କେହି କେହି କବିତାର ସ୍ୱରୂପ ନିର୍ଣ୍ଣୟ କରି କହିଛନ୍ତି, "ବହିର୍ଜଗତର ରୂପ ରସ ଗନ୍ଧ ଶବ୍ଦ ସ୍ପର୍ଶ ଯେତେବେଳେ ମଣିଷ ମନର ଭାବନା, ବେଦନା ଓ କଳ୍ପନାକୁ ଅନୁଭୂତିରେ ରଞ୍ଜିତ କରି ଉପଯୁକ୍ତ ଶବ୍ଦ ସମ୍ଭାରରେ ସୁଷମାମଣ୍ଡିତ କରେ ଏବଂ ତାକୁ ଚିତ୍ରାତ୍ମକ ଓ ଛନ୍ଦୋମୟ ରୂପ ପ୍ରଦାନ କରେ, ସେତେବେଳେ ତାକୁ କୁହାଯାଏ କବିତା ।"

("ସାହିତ୍ୟ କୋଷ", ସଂପାଦନା ଡ଼ଃ ଜିତେନ୍ଦ୍ର କୁମାର ଘୋଷ)

ବହୁ ପ୍ରାଚୀନ କାଳରୁ ସଂସ୍କୃତ ଆଲଙ୍କାରିକମାନେ ମଧ୍ୟ କବିତାର ଆତ୍ମାକୁ ଆବିଷ୍କାର କରିବାକୁ ଯାଇ ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ମତ ପ୍ରକାଶ କରିଯାଇଛନ୍ତି । ଯେତେବେଳେ କାବ୍ୟ କହିଲେ ସମଗ୍ର ସାହିତ୍ୟକୁ ବୁଝାଯାଉଥିଲା, ସେଇ ସପ୍ତମ ଶତାବ୍ଦୀର ଅଲଂକାରବାଦୀ ସଂସ୍କୃତ ପଣ୍ଡିତ ଭାମହ କହୁଥିଲେ, "ଧ୍ୱନି ଏବଂ ଅନୁଭୂତି; ଶବ୍ଦ ଓ ଅର୍ଥର ବିବାହ ବନ୍ଧନ ହେଉଛି କାବ୍ୟ । ଅଲଂକାର ହେଉଛି ଏହାର ଆତ୍ମା ।"

ଅଷ୍ଟମ ଶତାବ୍ଦୀର ରୀତିବାଦୀ ସଂପ୍ରଦାୟର ପ୍ରଧାନ ପ୍ରବକ୍ତା ଆଚାର୍ଯ୍ୟ ବାମନ କହୁଥିଲେ, "ରୀତିରାତ୍ମା କାବ୍ୟସ୍ୟ" ଅର୍ଥାତ୍ ରୀତି ହିଁ କାବ୍ୟର ଆତ୍ମା । ବିଶିଷ୍ଟ ପଦ ରଚନା ହେଉଛି ରୀତି । କାବ୍ୟ ମଧ୍ୟରେ ଥିବା ସକଳ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ମଧ୍ୟରେ ରୀତି ହିଁ ଶ୍ରେଷ୍ଠ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ।

ନବମ ଶତାବ୍ଦୀର ଧ୍ୱନିବାଦୀ ଆଲଂକାରିକ ଆନନ୍ଦ ବର୍ଦ୍ଧନ କହିଛନ୍ତି, "ଯେଉଁ କବିତାରେ ବାଚ୍ୟାର୍ଥ ବ୍ୟଙ୍ଗ୍ୟାର୍ଥ ପାଖରେ ଆତ୍ମସମର୍ପଣ କରିଥାଏ, ତାହା ହେଉଛି ଶ୍ରେଷ୍ଠ କବିତା । ବାଚ୍ୟ ଇତିବୃତ୍ତି ବର୍ଣ୍ଣନା କରେ । ଏହା କାବ୍ୟର ଶରୀର ସ୍ୱରୂପ । କିନ୍ତୁ ବ୍ୟଙ୍ଗ୍ୟାର୍ଥ କାବ୍ୟର ଆତ୍ମାସ୍ୱରୂପ—କାରଣ ଶ୍ରେଷ୍ଠ କାବ୍ୟରେ ମନୋହର ବ୍ୟଙ୍ଗ୍ୟାର୍ଥ ହିଁ ନିହିତ ଥାଏ ।"

ବକ୍ରୋକ୍ତି ସଂପ୍ରଦାୟର ପ୍ରତିଷ୍ଠାତା କୁନ୍ତକଙ୍କ ମତରେ ବକ୍ରୋକ୍ତି ବା ବୈଦଗ୍ଧ ଭଙ୍ଗୀ ହେଉଛି କାବ୍ୟର ପ୍ରାଣ । ଆଲଂକାରିକ କ୍ଷେମେନ୍ଦ୍ରଙ୍କ ଯୁକ୍ତି ଥିଲା,

ଔଚିତ୍ୟ ହେଉଛି କାବ୍ୟର ଆତ୍ମା-ସ୍ୱରୂପ । ଔଚିତ୍ୟକୁ ବାଦ୍‌ଦେଲେ କାବ୍ୟ ପ୍ରଭାବହୀନ ହୋଇଯାଏ ।

କାବ୍ୟର ଆତ୍ମା ସମ୍ପର୍କରେ ବିଭିନ୍ନ ଆଲଂକାରିକମାନଙ୍କ ଉପର୍ଯ୍ୟୁକ୍ତ ମତାମତରେ ଯେ କିଛି ନା କିଛି ସତ୍ୟ ନିହିତ ରହିଛି, ଏକଥା ଅସ୍ୱୀକାର କରାଯାଇ ପାରିବ ନାହିଁ । କିନ୍ତୁ ପଞ୍ଚଦଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଶେଷଭାଗରେ ଓଡ଼ିଶାର ସଂସ୍କୃତ ବୈୟାକରଣିକ, କବିରାଜ ବିଶ୍ୱନାଥ ମହାପାତ୍ର, ସାନ୍ଧିବିଗ୍ରହିକ, 'ସାହିତ୍ୟ ଦର୍ପଣ' ଗ୍ରନ୍ଥରେ କାବ୍ୟର ଆତ୍ମା ଆବିଷ୍କାର କରିବାକୁ ଯାଇ "ବାକ୍ୟ ରସ ତ୍ମକଂ କାବ୍ୟଂ"— ଅର୍ଥାତ୍ ରସାତ୍ମକ ବାକ୍ୟ ହିଁ କାବ୍ୟ ବୋଲି ଯାହା କହିଛନ୍ତି ତାହା କାବ୍ୟର ଶ୍ରେଷ୍ଠତମ ସଂଜ୍ଞା ଭାବରେ ସ୍ୱୀକୃତ ହୋଇ ଆସିଛି । ଭରତମୁନି ମଧ୍ୟ କାବ୍ୟରେ ଏହି ରସବାଦୀ ସଂଜ୍ଞାର ସମର୍ଥନ କରିଛନ୍ତି । ଯେଉଁ କାବ୍ୟ ବା କବିତା ପାଠ କଲେ ଦିବ୍ୟ ରସରେ ହୃଦୟ ଦ୍ରବୀଭୂତ ହୁଏ, ଚିତ୍ତ ଉଲ୍ଲସିତ ହୁଏ, ତାହାହିଁ ଯଥାର୍ଥରେ ଉଚ୍ଚକୋଟୀର କାବ୍ୟ । ରସ ଉଦ୍ଦୀପନ କରିବା କାବ୍ୟର ଧର୍ମ । ପ୍ରାଚୀନ ଓ ମଧ୍ୟଯୁଗୀୟ କବିମାନେ ସେଥିପାଇଁ କାମନା କରି ଆସିଛନ୍ତି ଯେ କେବଳ ରସିକ ପାଠକମାନଙ୍କ ପାଇଁ ସେମାନଙ୍କର କାବ୍ୟ ରଚିତ ହୋଇଛି । ଯେଉଁମାନେ ରସଗ୍ରାହୀ ନୁହନ୍ତି ସେମାନଙ୍କ ପାଇଁ କାବ୍ୟ ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ ନୁହେଁ ।

କାବ୍ୟର ଆତ୍ମା ସମ୍ପର୍କରେ ବହୁ ପଣ୍ଡିତ, ଅଲଂକାରିକ ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ମତ ପ୍ରକାଶ କରିଛନ୍ତି ସତ୍ୟ; କିନ୍ତୁ ଭାରତୀୟ କାବ୍ୟର ଐତିହ୍ୟରେ ରସକୁ କେହି ତାର ଉଚ୍ଚ ସିଂହାସନରୁ ସ୍ଥାନଚ୍ୟୁତ କରିପାରି ନାହାନ୍ତି ।

କବିତାର ଭାଷା

ଆଗରୁ କୁହାଯାଇଛି କାବ୍ୟର ଭାଷା ଗଦ୍ୟର ଭାଷାଠାରୁ ଭିନ୍ନ । ଇଂରେଜୀ କବି ଓ୍ୱାର୍ଡ଼ସ୍ୱାର୍ଥଙ୍କ ମତରେ, ମଣିଷର ସ୍ୱାଭାବିକ ଅନଲଙ୍କୃତ, ସରଳ ଭାଷା ହିଁ କାବ୍ୟର ଉପଯୁକ୍ତ ଭାଷା । କିନ୍ତୁ ଗଦ୍ୟର ଭାଷାର ସ୍ଥୂଳତା କାବ୍ୟପାଇଁ ଉପଯୁକ୍ତ ନୁହେଁ । ସେଥିପାଇଁ ପ୍ରାଚୀନ କାଳରେ ସଂସ୍କୃତ ଆଲଂକାରିକମାନେ ଅଲଂକାର ଦ୍ୱାରା କାବ୍ୟର ଭାଷାକୁ ସୁଷମାମଣ୍ଡିତ କରିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରୁଥିଲେ । ଆଧୁନିକ କାଳରେ ପ୍ରତୀକ, ଚିତ୍ରକଳ୍ପ ଦ୍ୱାରା ସେହିପରି କାବ୍ୟର ଭାଷାକୁ ଇଙ୍ଗିତମୟ ଓ ଭାବୋଦ୍ଦୀପକ କରିବାପାଇଁ ଯତ୍ନକରାଯାଉଛି । ପ୍ରାଚୀନ ଓଡ଼ିଆ କାବ୍ୟ ସାହିତ୍ୟର ଭାଷା ଥିଲା ସରଳ । ସାରଳା ଦାସଙ୍କ 'ମହାଭାରତ' କିମ୍ବା ବଳରାମ ଦାସଙ୍କ ଭାଷା ଥିଲା ଗଣଭାଷା, ସହଜ ଏବଂ ସରଳ । ଜଗନ୍ନାଥ ଦାସଙ୍କ ଭାଗବତରେ ସ୍ଥାନେ ସ୍ଥାନେ ଭାବ ଜଟିଳ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ଭାଷାର ସରଳ-ଲାବଣ୍ୟ ସର୍ବତ୍ର ବିଚ୍ଛୁରିତ ହୋଇଥିଲା । ଓଡ଼ିଆ ମଧ୍ୟଯୁଗୀୟ ରୀତିକାବ୍ୟରେ ଅଲଂକାରର ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ହେତୁ ହିଁ କାବ୍ୟର

ଭାଷା ଜଟିଳ ଓ କଠିନ ହେଲା । ଫଳରେ କାବ୍ୟ ଜନତାଠାରୁ ଦୂରେଇ ଯାଇ ରାଜସଭାର ପଣ୍ଡିତମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ସୀମିତ ହୋଇଥିଲା । ମଧ୍ୟଯୁଗର ଶେଷ ଓ ଆଧୁନିକ ଯୁଗର ଆରମ୍ଭ ପୂର୍ବରୁ ଯେଉଁ ସଙ୍ଗୀତ-ଯୁଗ ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟରେ ପରିଦୃଷ୍ଟ ହୁଏ, ସେହି ସଙ୍ଗୀତ-ଯୁଗର ପ୍ରଧାନ କବି ଭୀମ ଭୋଇ, ଗୋପାଳକୃଷ୍ଣ, ବନମାଳି ନିଜ ସଙ୍ଗୀତ, ଭଜନ, ଜଣାଣ ସବୁ ସରଳ ଗଣ-ଭାଷାରେ ହିଁ ରଚନା କରିଥିଲେ । ରାତ୍ରି ଓ ଦିବସ ମଧ୍ୟରେ ଊଷାକାଳ ଭଳି ମଧ୍ୟଯୁଗ ଓ ଆଧୁନିକ ଯୁଗ ମଧ୍ୟରେ ଏହି ସଙ୍ଗୀତଯୁଗ କାବ୍ୟ ସାହିତ୍ୟରେ ମଧ୍ୟଯୁଗର ଭାବନା ଓ ଆଧୁନିକ ଯୁଗର ଭାଷାର ସ୍ୱାକ୍ଷର ବହନ କରିଥିଲା ।

ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆ କବିତାରେ ବାକ୍‌ଶୈଳୀ ସହିତ କାବ୍ୟିକ ଭାବର ଯେପରି ମିଳନ ଘଟାଇବା ପାଇଁ ଉଦ୍ୟମ କରାଯାଇଛି; ସେହିପରି ବାକ୍ୟ ଅପେକ୍ଷା ବାକ୍‌-ପ୍ରତିମା ନିର୍ମାଣ ଉପରେ କବିମାନେ ଅଧିକ ଦୃଷ୍ଟି ଦେଇଛନ୍ତି । ପ୍ରାଚୀନ କାବ୍ୟର ଛନ୍ଦ, ଯତିପାତ, ଅଳଂକାର ଆଧୁନିକ କବିତାରେ ବର୍ଜିତ ହୋଇଛି । ତା ବଦଳରେ ପ୍ରତୀକ, ଚିତ୍ରକଳ୍ପ, ମିଥ୍‌ର ପ୍ରୟୋଗରେ ଆଧୁନିକ କବିତାକୁ ଗମ୍ଭୀର ଓ ଭାବଗର୍ଭକ କରିବା ପାଇଁ ଚେଷ୍ଟା କରାଯାଇଛି । ଭାଷାର ସରଳତା ସହିତ ଭାବର ଗମ୍ଭୀରତା ଆଧୁନିକ କବିତାକୁ ନୂତନ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱ ପ୍ରଦାନ କରିଛି । ଶବ୍ଦହିଁ ବ୍ରହ୍ମ—ଏହି ସତ୍ୟ କବିତାର ଶବ୍ଦ ପ୍ରୟୋଗରେ ପ୍ରମାଣିତ । ଶବ୍ଦ ପ୍ରଥମେ 'ରୂପକ' ହୋଇଥାଏ, ପରେ 'ପ୍ରତୀକ'ରେ ପରିଣତ ହୁଏ । ଶବ୍ଦ ଗଦ୍ୟରେ ରୂପକ; କିନ୍ତୁ କାବ୍ୟରେ ପ୍ରତୀକ । କବି ରୂପକ-ଶବ୍ଦକୁ ପ୍ରତୀକରେ ପରିଣତ କରେ । ଗୋଟିଏ ମାତ୍ର ଅର୍ଥର ପୋଷାକ ପିନ୍ଧିଥିବା ଶବ୍ଦ ଉପରେ କବି ନିଜସ୍ୱ କଳ୍ପନା ବଳରେ ବହୁ ବର୍ଣ୍ଣର ପ୍ରତୀକ ଓଢ଼ଣା ଘୋଡ଼ାଇଦିଏ । ଫଳରେ ସାଧାରଣ ଶବ୍ଦ ଅସାଧାରଣ ଭାବର ବାହକ ହୋଇ କାବ୍ୟପାଠକର ହୃଦୟରେ ଏକ ଅନାସ୍ୱାଦିତ ରସ ସଞ୍ଚାରିତ କରେ । ତେଣୁ କାବ୍ୟ, କବିତାର ଭାଷାର ଲକ୍ଷ୍ୟ ହେଉଛି ରସ ଉଦ୍ଦୀପନା କରିବା । କାରଣ କବିତାର ଚରମ ସାର୍ଥକତା ତାର ରସ ସୃଷ୍ଟି କରିବାର କ୍ଷମତା ଉପରେ ନିର୍ଭରଶୀଳ ଏବଂ ବ୍ୟଞ୍ଜନାମୟ ଭାଷା ହିଁ ଏହାର ଶ୍ରେଷ୍ଠ ସମ୍ପଦ ।

ପ୍ରାଚୀନ, ମଧ୍ୟଯୁଗୀୟ କାବ୍ୟ ଓ ଆଧୁନିକ କବିତା

ଆଜିକାଲି ଆଧୁନିକ କବିତା କହିଲେ ଆମେ ଯାହା ବୁଝୁଛୁ, ପ୍ରାଚୀନ କିମ୍ବା ମଧ୍ୟଯୁଗୀୟ କାବ୍ୟର ତାହା ବିଚ୍ଛିନ୍ନାଂଶ କିମ୍ବା ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ରୂପ ନୁହେଁ । ଆଜିର କବିତା ଓ ସେଦିନର କାବ୍ୟ ମଧ୍ୟରେ ଆକାଶ-ପାତାଳ ପାର୍ଥକ୍ୟ । ପ୍ରାଚୀନ ଓ ମଧ୍ୟଯୁଗୀୟ କାବ୍ୟର ଭାଷା, ଛନ୍ଦ, ଆଙ୍ଗିକ ଓ ଆତ୍ମିକ ବିଭବଠାରୁ ଆଧୁନିକ କବିତାର ଭାଷା ଛନ୍ଦ ଓ ଆଙ୍ଗିକ, ଆତ୍ମିକ ସମ୍ପଦ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର । ପ୍ରାଚୀନ ଓ ମଧ୍ୟଯୁଗୀୟ

କାବ୍ୟର ବିଷୟବସ୍ତୁ ପୌରାଣିକ ଉପାଖ୍ୟାନ, କଥା ଓ କାଳ୍ପନିକ ଚରିତ୍ର ଅବଲମ୍ବନରେ ରଚିତ ହୋଇଥିଲା । ନାନା ରାଗ ରାଗିଣୀଯୁକ୍ତ ବୃତ୍ତରେ କାବ୍ୟର ବିଭିନ୍ନ ସର୍ଗ ବା ଛାନ୍ଦ ରଚନା କରି କାବ୍ୟକୁ ସଙ୍ଗୀତମୟ କରିବା ଥିଲା ମଧ୍ୟଯୁଗୀୟ କାବ୍ୟର ପ୍ରଧାନ ଲକ୍ଷ୍ୟ । ଚରିତ୍ର ଚିତ୍ରଣରେ ସଂସ୍କୃତ ସାହିତ୍ୟଗତ, ବିଶେଷତଃ ଅଳଙ୍କାର ଶାସ୍ତ୍ର ନିର୍ଦ୍ଦେଶିତ ଭଙ୍ଗୀଗୁଡ଼ିକୁ ଅନୁସରଣ କରା ଯାଇଥିଲା । ଊନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ମଧ୍ୟଭାଗ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଓଡ଼ିଆ କାବ୍ୟରେ ଈଶ୍ୱର, ଯକ୍ଷ, କିନ୍ନର, ଦୈତ୍ୟ, ରାଜପୁତ୍ର, ରାଜକନ୍ୟାମାନେ ନାୟକ ନାୟିକା ଭାବରେ ଚିତ୍ରିତ ହେଉଥିଲେ । ଈଶ୍ୱର ପ୍ରେମ ହେଉ ଅଥବା ସ୍ଥୂଳ ମାନବିକ-ପ୍ରେମ ହେଉ—ସେଇ ଚିରାଚରିତ କେତୋଟି ହୃଦୟାବେଗ ମଧ୍ୟରେ କାବ୍ୟ-ଚେତନା ଆଚ୍ଛନ୍ନ ହୋଇ ରହିଥିଲା । ସେଇ ପ୍ରେମକୁ ସୁବାସିତ କରିବା ପାଇଁ ବନ ଉପବନରେ ପୁଷ୍ପ ସବୁ ପାଖୁଡ଼ା ମେଲୁଥିଲେ, ରାଧାକୃଷ୍ଣ ଅଥବା ଚନ୍ଦ୍ରଭାନୁ ଲାବଣ୍ୟବତୀମାନଙ୍କ ମନରେ ଶୃଙ୍ଗାର ରସ ସଞ୍ଚାର କରିବା ପାଇଁ ଆକାଶରେ ଉଦ୍ଦୀପନ ବିଭାବ ହୋଇ ଚନ୍ଦ୍ର ଉଦୟ ହେଉଥିଲା । ପ୍ରକୃତି ବର୍ଣ୍ଣନା ଥିଲା ଉପଲକ୍ଷ; ମାତ୍ର ଲକ୍ଷ୍ୟ ଥିଲା ଶୃଙ୍ଗାର ରସର ଅବତାରଣା । ନାୟକ ନାୟିକାମାନଙ୍କ ପ୍ରେମ, ବିରହ, ମିଳନ ମଧ୍ୟରେ କାବ୍ୟର ସୀମା ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଥିଲା । ପ୍ରାଚୀନ କବିତାରେ ପ୍ରେମ ଥିଲା, କିନ୍ତୁ ଦେଶପ୍ରେମ ନଥିଲା ।

ଆଧୁନିକ କବିତାର ପୃଷ୍ଠଭୂମି ବିସ୍ତୃତ ହେଲା ବ୍ୟକ୍ତିଜୀବନଠାରୁ ସମାଜ ଜୀବନ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ । କବିତାରୁ ସଙ୍ଗୀତ ନିର୍ବାସିତ ହେଲା । ମଧ୍ୟଯୁଗରେ କାବ୍ୟ ଦୁର୍ବୋଧ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ତାର ସଙ୍ଗୀତମୟତା ଯୋଗୁ ଶ୍ରୋତା ତାର ଶ୍ରବଣେନ୍ଦ୍ରିୟ ଦ୍ୱାରା ତାକୁ ଉପଭୋଗ କରୁଥିଲା । ଆଧୁନିକ କବିତା ହେଲା ମନନଶୀଳ—ହୃଦୟର ସମ୍ବେଦନା, ମସ୍ତିଷ୍କର ବିଚାର ଦ୍ୱାରା ତାକୁ ଅନୁଭବ କରି ହେଲା, ଶ୍ରବଣେନ୍ଦ୍ରିୟ ଦ୍ୱାରା ତାକୁ ଉପଭୋଗ କରି ହେଲା ନାହିଁ । ପରକାଳ ନୁହେଁ, ଇହକାଳ; ଅତୀତ ନୁହେଁ, ବର୍ତ୍ତମାନ; ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକତା ନୁହେଁ, ଭୌତିକତାହିଁ ଆଧୁନିକ କବିତାର ଧ୍ୟେୟ ବସ୍ତୁ । ଜାତୀୟତାବୋଧ, ଦେଶପ୍ରେମ ଆଧୁନିକ କବିତାର ଅମୂଲ୍ୟ-ସମ୍ପଦ । ଯତିପାତ, ଅଳଂକାରର ଐଶ୍ୱର୍ଯ୍ୟ ତ୍ୟାଗ କରି ଆଧୁନିକ କବିତା ମୁକ୍ତ-ଛନ୍ଦ, ଆଧୁନିକ ଯୁଗର ବାର୍ତ୍ତାବହ । କବି ସଚ୍ଚି ରାଉତରାୟଙ୍କ ଭାଷାରେ, "ଆଧୁନିକ କବିତା ଅନେକ ବିଷୟ ହରାଇଛି । ଯତି ଯମକର ଯାଦୁକରୀ ପ୍ରଲୋଭନ, ଈଶ୍ୱରବିଶ୍ୱାସର ସ୍ଥିର ନୀଳ ସ୍ଥୈର୍ଯ୍ୟ ଏବଂ ରୋମାଣ୍ଟିସିଜମ୍‌ର ମୃଦୁମନ୍ଦର ଭାବତରଙ୍ଗ କିଛି ଆଉ ତାର ନାହିଁ । × × × କିନ୍ତୁ ପାଇଛି ଜୀବନର ସମଗ୍ର ପରିଚୟ ଓ ନୂତନ ଦିଗନ୍ତର ସନ୍ଧାନ । ସମାଜ ଓ ଜୀବନରେ ଯାହା କିଛି ଅବହେଳିତ, ଯାହା କିଛି ଅଂତ୍ୟଜ ହୋଇ ପଡ଼ିରହିଥିଲା, ସେଇ ଅବହେଳିତ ଭଗ୍ନସ୍ତୂପ ଭିତରୁ ସେ ଯେପରି ଆଜି ପାଇଛି କାବ୍ୟର ଅମୂଲ୍ୟ ରସଦ ।" (କବିତା—୧୯୬୨)

କବିତାର ନବଜନ୍ମ

ପ୍ରଥମ ମହାଯୁଦ୍ଧଠାରୁ ଆଧୁନିକ କବିତାର ନୂତନ ଜନ୍ମ ହେଲା ବୋଲି କୁହାଯାଏ; କିନ୍ତୁ ଏ ସମୟର ବିଭାଜନ ଏକ କାଳ୍ପନିକ ସୀମାରେଖା ମାତ୍ର । ତାର ଯଥେଷ୍ଟ ପୂର୍ବରୁ ୟୁରୋପୀୟ ସାହିତ୍ୟରେ ନୂତନ କବିତାର ନୂପୁର ନିକ୍ୱଣ ଶୁଣାଯାଇଥିଲା । ପଦାର୍ଥବିଜ୍ଞାନ, ଜୀବବିଜ୍ଞାନ, ମନୋବିଜ୍ଞାନ ଏବଂ ତୁଳନାତ୍ମକ ନୃତତ୍ତ୍ୱ-ବାଦରେ ବହୁ ବୈପ୍ଳବିକ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଘଟି ଯାଇଥିଲା । ପଞ୍ଚଦଶ ଶତାବ୍ଦୀର ରେନେସାଁ, ସାହିତ୍ୟରେ ଯେଉଁ ମାନବତାବାଦର ପ୍ରାଣ-ପ୍ରବାହ ସଞ୍ଚରିତ କରିଥିଲା, ତାହାର ଆବେଦନ କ୍ରମଶଃ ନିଃଶେଷ ହୋଇ ଆସୁଥିଲା । ଫଳରେ ପାଠକ ଓ କବି ମଧ୍ୟରେ ଦୂରତ୍ୱ ବଢ଼ିଯାଇଥିଲା । କବି ଆଉ ରୋମାଣ୍ଟିକ ଆବେଗମୟ ଇନ୍ଦ୍ରିୟବିଳାସୀ କାବ୍ୟରେ ନୂତନ ଜଟିଳ ଜୀବନ ଯନ୍ତ୍ରଣା କିମ୍ବା ନିର୍ମମ ଯୁଗ-ଯନ୍ତ୍ରଣାର ଛବି ଫୁଟାଇ ପାରୁ ନ ଥିଲା । ଏକ ଅସହାୟ ଅକ୍ଷମତା ତାର ଭାବପ୍ରକାଶର ଗତିକୁ ରୁଦ୍ଧକରି ଦେଇଥିଲା । ଏହି ଅସହ୍ୟ ଅବସ୍ଥାକୁ ଅତିକ୍ରମ କରି କବିତାକୁ ଏକ ନୂତନ ରୂପ ପ୍ରଦାନ କରିବାପାଇଁ ସେ ଚେଷ୍ଟାକଲା । ସମୟର ସେହି ଆବଶ୍ୟକତା ଏବଂ କବିର ଆନ୍ତରିକ ପ୍ରଚେଷ୍ଟା ମଧ୍ୟରୁ ନୂତନ କବିତାର ଜନ୍ମ ହେଲା ।

ୟୁରୋପୀୟ ସାହିତ୍ୟରେ ନୂତନ କବିତା ଏବଂ ଓଡ଼ିଆ କାବ୍ୟ ସାହିତ୍ୟରେ ଆଧୁନିକତା ଠିକ୍ ଏକ କଥା ନୁହେଁ । କାରଣ ୟୁରୋପୀୟ ସାହିତ୍ୟରେ ପଞ୍ଚଦଶ ଶତାବ୍ଦୀରେ ମୁଦ୍ରଣଶିଳ୍ପ, ମଧ୍ୟବିତ୍ତ ଶ୍ରେଣୀର ଉଦ୍ଭବ, ମାନବତାବାଦର ପ୍ରତିଷ୍ଠାକୁ କେନ୍ଦ୍ରକରି ରେନେସାଁର ଅଭ୍ୟୁଦୟ ହୋଇଥିବା ବେଳେ; ଆମ ସାହିତ୍ୟରେ ସାରଳା ଦାସ ତାଳପତ୍ର ପୋଥିରେ ଆମ ସାହିତ୍ୟର ପ୍ରଥମ ମହାକାବ୍ୟ ରଚନା ଆରମ୍ଭ କରୁଥିଲେ । ସମୟର ସେ ସୁଦୀର୍ଘ ବ୍ୟବଧାନକୁ ଅତିକ୍ରମ କରିବା କାହାର ପକ୍ଷରେ ସମ୍ଭବ ନଥିଲା । ତେଣୁ ୟୁରୋପୀୟ ସାହିତ୍ୟରେ ଯେତେବେଳେ ଆଧୁନିକ ଯୁଗର ଅଭ୍ୟୁଦୟ; ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟରେ ସେତେବେଳେ ପ୍ରାଚୀନ ପୁରାଣ-ସାହିତ୍ୟ ଯୁଗର ଆରମ୍ଭ ମାତ୍ର । ତେଣୁ ଯେଉଁ ବୈଜ୍ଞାନିକ ଆବିଷ୍କାର ଅର୍ଥନୈତିକ ସ୍ଥିତିର ପରିବର୍ତ୍ତନ ୟୁରୋପୀୟ ସାହିତ୍ୟରେ କବିତାର ନବଜନ୍ମପାଇଁ କ୍ଷେତ୍ର ପ୍ରସ୍ତୁତ କରିଥିଲା; ଓଡ଼ିଆ କାବ୍ୟରେ ଆଧୁନିକ ଯୁଗର ଆରମ୍ଭ ପାଇଁ ସେଭଳି ପରିସ୍ଥିତି ନଥିଲା ।

ଓଡ଼ିଆ ପ୍ରାଚୀନ ଓ ମଧ୍ୟଯୁଗୀୟ କାବ୍ୟ ସାହିତ୍ୟର ମୂଳ ଉତ୍ସ ଥିଲା ସଂସ୍କୃତ ସାହିତ୍ୟ । ବିଶେଷତଃ ସପ୍ତଦଶ ଶତାବ୍ଦୀରୁ ଊନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ମଧ୍ୟଭାଗ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟରେ ଯେଉଁ କାବ୍ୟମାନ ରଚିତ ହୋଇଥିଲା, ତାହାର ସୃଷ୍ଟି ଆଦର୍ଶ, ଆଙ୍ଗିକ ଓ ଆତ୍ମିକ ବିଭବ ସଂସ୍କୃତ ସାହିତ୍ୟଦ୍ୱାରା ପ୍ରଭାବିତ ହୋଇଥିଲା । କିନ୍ତୁ ଇଂରେଜ ଶାସନ କାଳରେ ଇଂରେଜୀ ଭାଷା ମାଧ୍ୟମରେ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଚିନ୍ତାଧାରାର

ପ୍ରସାର ଓ ପ୍ରଭାବ ଫଳରେ ଓଡ଼ିଶାର ଇଂରେଜୀ ଶିକ୍ଷିତ କାବ୍ୟଶିଳ୍ପୀ ଓ ପାଠକ-ମାନଙ୍କ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣ ତଥା ପଠନରୁଚିରେ ପରିବର୍ତ୍ତନ ପରିଲକ୍ଷିତ ହେଲା । ଇଂରେଜୀ ଶିକ୍ଷା ଓ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ସଭ୍ୟତାର ପ୍ରଭାବ ପ୍ରଖରେ ସଂସ୍କୃତଚର୍ଚ୍ଚା କ୍ଷୀଣରୁ କ୍ଷୀଣତର ହୋଇଆସିଲା । ଫଳରେ ଶତାବ୍ଦୀ ଶତାବ୍ଦୀ ବ୍ୟାପୀ ଯେଉଁ ପ୍ରାଚ୍ୟ ସଂସ୍କୃତି, ସଂସ୍କୃତ ଭାଷା ଓ ସାହିତ୍ୟର ପ୍ରଭାବ ଭାରତବର୍ଷର ବିଭିନ୍ନ ଆଞ୍ଚଳିକ ଭାଷାକୁ ପ୍ରଭାବିତ ଓ ପଲ୍ଲବିତ କରିଥିଲା, ତାର ବନ୍ଧନ କ୍ରମଶଃ ଶିଥିଳ ହୋଇ ଆସିଲା । ସଂସ୍କୃତ-ସାହିତ୍ୟ-ପ୍ରଭାବିତ ମଧ୍ୟଯୁଗୀୟ ସାହିତ୍ୟ ମନେହେଲା ଏକ ବନ୍ଧ-ପଲ୍ୱଳ ଭଳି । ସେହି ବନ୍ଧର ବନ୍ଧନ ଭାଙ୍ଗି ଏକ ନୂତନ ସାହିତ୍ୟାଦର୍ଶର ସନ୍ଧାନରେ କ୍ଷିପ୍ରଗତିରେ ଚତୁର୍ଦ୍ଦିଗକୁ ପ୍ରସାରିତ ହୋଇ ଯିବାପାଇଁ ଊନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଶେଷଦିନଗୁଡ଼ିକରେ ଭାରତବର୍ଷର ସବୁ ଆଞ୍ଚଳିକ ଭାଷାର ସାହିତ୍ୟ ଚଞ୍ଚଳ ହୋଇ ଉଠିଥିଲା । ସାହିତ୍ୟରେ ଦଣ୍ଡକାରଣ୍ୟ, ସରଯୂ ତୀରରେ ବନବାସନର ଦିନ ଶେଷ ହୋଇ ଆସିଲା । ଯମୁନା ପୁଳିନରେ କଦମ୍ବ ମୂଳରେ ବଂଶୀର ସ୍ୱନ କ୍ଷୀଣତର ହୋଇଗଲେ । ରାଜଅନ୍ତଃପୁରର କେଳି ସଦନରେ ବିରହ ମିଳନର ବେଳା ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ହୋଇ ଆସିଲା । ନୂତନ ଆଲୋକର ତୃଷାରେ ପିପାସିତ ବନ୍ଧୁ ବ୍ୟାକୁଳ ହୃଦୟ ଯୌନତା ଓ ଜଡ଼ତାର ରାତ୍ରିକୁ ଭୋରଥର କରାଇ ଦେବାପାଇଁ ସୂର୍ଯ୍ୟର ପ୍ରତୀକ୍ଷାରେ ଅତନ୍ଦ୍ର ଆଖିରେ ତପସ୍ୟା-ରତ ହେଲେ । ଶୁଣାଗଲା, ସାହିତ୍ୟର ପ୍ରଶସ୍ତ ରାଜପଥରେ ସେମାନଙ୍କର ସମ୍ମିଳିତ ଦ୍ରୁତ ପଦଶବ୍ଦ । ସେମାନଙ୍କ କଣ୍ଠର କୋରସରେ ମଧ୍ୟଯୁଗର ରାଗିଣୀ ଫିକା ପଡ଼ିଗଲା । ସେଇ ଅଗଣିତ ଅବହେଳିତ ଜନସାଧାରଣଙ୍କ ହସ କାନ୍ଦ, ଜୟ ପରାଜୟ, ଜୀବନ ମରଣର ଜୟଗାନରେ ସାହିତ୍ୟରେ ଆଧୁନିକ ଯୁଗ ଅଭ୍ୟୁଦୟର କାହାଣୀ ଲିପିବଦ୍ଧ ହେଲା । ଯେଉଁ ପ୍ରଦେଶମାନେ ପ୍ରଥମେ ଇଂରେଜ ଶାସନର କରକବଳିତ ହୋଇ ଇଂରେଜୀ ଶିକ୍ଷା ଓ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଚିନ୍ତା ଦ୍ୱାରା ପ୍ରଭାବିତ ହୋଇଥିଲେ, ସେଇ ଅଞ୍ଚଳର ସାହିତ୍ୟରେ ଏହି ଆଧୁନିକତାର ସ୍ପର୍ଶ ପ୍ରଥମେ ଅନୁଭୂତ ହୋଇଥିଲା । ବଙ୍ଗଳା ସାହିତ୍ୟ, ହିନ୍ଦି ସାହିତ୍ୟ ଏ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟଠାରୁ ଅଗ୍ରଣୀ ଥିଲେ । ତେଣୁ ଊନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଶେଷ ଓ ବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଆରମ୍ଭରେ ଇଂରେଜୀ ସାହିତ୍ୟ, ବଙ୍ଗଳା ସାହିତ୍ୟ ଓ କିଛି ପରିମାଣରେ ହିନ୍ଦି ସାହିତ୍ୟର ଝରକାଫାଙ୍କ ଦେଇ ଆଧୁନିକତାର ସୂର୍ଯ୍ୟାଲୋକ ଓଡ଼ିଆ କାବ୍ୟ ସାହିତ୍ୟ ଉପରେ ବିଚ୍ଛୁରିତ ହୋଇଥିଲା ।

କବିତାର ଶ୍ରେଣୀ ବିଭାଗ

କବିତାକୁ ତାର ପ୍ରକୃତି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ମୁଖ୍ୟତଃ ଦୁଇ ଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରାଯାଏ । (କ) ପ୍ରଥମ ହେଲା, ବ୍ୟକ୍ତିନିଷ୍ଠ (Subjective) କବିତା; (ଖ) ଦ୍ୱିତୀୟ ହେଲା, ବସ୍ତୁନିଷ୍ଠ (Objective) କବିତା ।

(କ) କବି ଯେତେବେଳେ ନିଜ ହୃଦୟର ଅନୁଭୂତି, ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଚିନ୍ତା, ଭାବନା ଓ ଅଭିଜ୍ଞତାକୁ ଭାବବସ୍ତୁ ଭାବରେ ଗ୍ରହଣ କରି ନିଜ କବିତାରେ ପ୍ରକାଶ କରନ୍ତି, ତାକୁ ବ୍ୟକ୍ତିନିଷ୍ଠ କବିତା ବା ମନ୍ମୟ କବିତା ବୋଲି କୁହାଯାଏ । ଗୀତି କବିତା ହେଉଛି ଏହିଭଳି ବ୍ୟକ୍ତିନିଷ୍ଠ କବିତା । ଗୀତି କବିତାକୁ ତାର ଭାବ ଅନୁସାରେ ଭାବାତ୍ମକ, ପ୍ରେମମୂଳକ, ପ୍ରକୃତି ବିଷୟକ, ଦେଶପ୍ରୀତିମୂଳକ ଓ ଭକ୍ତିରସାତ୍ମକ—ଏହିପରି ବିଭିନ୍ନ ଶ୍ରେଣୀରେ ବିଭକ୍ତ କରାଯାଇପାରେ । ଆଙ୍ଗିକ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଚତୁର୍ଦ୍ଦଶପଦୀ କବିତାର ଏକ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ବୈଚିତ୍ର୍ୟ ଓ ଶୃଙ୍ଖଳା ରହିଥିଲେ ମଧ୍ୟ ଏହା ବ୍ୟକ୍ତିନିଷ୍ଠ କବିତା ହୋଇଥିବା ହେତୁ ଗୀତିକବିତାର ପର୍ଯ୍ୟାୟଭୁକ୍ତ ହୋଇ-ଥାଏ । ସେହିପରି କୌଣସି ବିଶିଷ୍ଟ ବ୍ୟକ୍ତିଙ୍କ ତିରୋଧାନ ଉପଲକ୍ଷେ ରଚିତ ଶୋକ-କବିତା ଗୁଡ଼ିକ ମଧ୍ୟ ଗୀତି କବିତାର ଅନ୍ତର୍ଭୁକ୍ତ ।

(ଖ) ବ୍ୟକ୍ତିନିଷ୍ଠ କବିତାରେ କବିର ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଅନୁଭୂତିର ନିବିଡ଼ତାହିଁ ପ୍ରଧାନ । ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ଭାବରେ କବି ନିଜ ହୃଦୟର ଭାବକୁ ବ୍ୟକ୍ତିନିଷ୍ଠ କବିତାରେ ପ୍ରକାଶ କରିଥାଏ । କିନ୍ତୁ ବସ୍ତୁନିଷ୍ଠ କବିତାରେ ବ୍ୟକ୍ତିର ଅନୁଭୂତି ନୁହେଁ, ବସ୍ତୁ-ସତ୍ତା ହିଁ ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଲାଭ କରିଥାଏ । ତେଣୁ ତନ୍ମୟ ବା ବସ୍ତୁନିଷ୍ଠ କବିତାରେ ବକ୍ତବ୍ୟ ଉତ୍ତମ ପୁରୁଷରେ ବ୍ୟକ୍ତ ହୁଏ ନାହିଁ । ଭାବ ଓ ବିଷୟର ପାର୍ଥକ୍ୟ ଅନୁସାରେ ବସ୍ତୁନିଷ୍ଠ କାବ୍ୟ ଓ କବିତାକୁ ମହାକାବ୍ୟ (Epic), ଗାଥା କବିତା (Ballad), ରୂପକ (Allegory) ଓ ବ୍ୟଙ୍ଗ କବିତା (Satire) ଇତ୍ୟାଦି ବିଭିନ୍ନ ଶ୍ରେଣୀରେ ବିଭକ୍ତ କରାଯାଏ ।

ଗୀତି କବିତା

ଗୀତିମୟ ଆତ୍ମଭାବମୂଳକ କ୍ଷୁଦ୍ର କବିତାକୁ ଗୀତି କବିତା ବୋଲି କୁହାଯାଏ । କବିର ସ୍ୱତଃସ୍ଫୂର୍ତ୍ତି ଆନ୍ତରିକ ଭାବ ଏଥିରେ ଛନ୍ଦୋମୟ ଭାବରେ ପ୍ରକାଶିତ ହେଉଥିବାରୁ ଗୀତି କବିତାର ଆକାର କ୍ଷୁଦ୍ର । କାରଣ କବିର ଭାବୋଚ୍ଛ୍ୱାସ ସ୍ୱଳ୍ପକ୍ଷଣ ସ୍ଥାୟୀ ହୁଏ । ପୁଣି ଗୀତି କବିତା ଭାବମୂଳକ କବିତା; ଚିନ୍ତାମୂଳକ କବିତା ନୁହେଁ । ତେଣୁ ସାଂଗୀତିକତା, ଅନ୍ତର୍ମୁଖୀନତା, ସ୍ୱତଃସ୍ଫୂର୍ତ୍ତିତା ଓ ସଂକ୍ଷିପ୍ତତା—ଏଇ କେତୋଟି ସୁଗୁଣ ଯେଉଁ କବିତାରେ କେନ୍ଦ୍ରିତ ହୋଇଥାଏ, ତାହାକୁ ଗୀତି କବିତା ଆଖ୍ୟାରେ ଅଭିହିତ କରାଯାଇଥାଏ ।

ଆମ ପ୍ରାଚୀନ ସଂସ୍କୃତ ସାହିତ୍ୟରେ ମହାକାବ୍ୟ ଓ ଖଣ୍ଡକାବ୍ୟର ବର୍ଣ୍ଣନା ଅଛି । କ୍ଷୁଦ୍ର ଗୀତିକାବ୍ୟର ଲକ୍ଷଣ ନାହିଁ । କିନ୍ତୁ ପ୍ରାଚୀନ ଗ୍ରୀକ୍ ସାହିତ୍ୟରେ କାବ୍ୟକୁ ତିନି ଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରାଯାଇଥିଲା । (କ) ଏପିକ୍ (ବର୍ଣ୍ଣନାତ୍ମକ ମହାକାବ୍ୟ), (ଖ) ଡ୍ରାମାଟିକ୍ (ଦୃଶ୍ୟକାବ୍ୟ), (ଗ) ଲିରିକ୍ (ଗୀତିକାବ୍ୟ) । Lyric

ରେଇ ଲଟିନ୍ Lyre ରେଉରୁ ଆସିଛି । Lyre ହେଉଛି ପ୍ରାଚୀନ କାଳରେ ୟୁରୋପରେ ବ୍ୟବହୃତ ତାରଯୁକ୍ତ ବାଦ୍ୟ ଯନ୍ତ୍ର, * ଯାହା ସାହାଯ୍ୟରେ ଗ୍ରୀକ୍ କବିମାନେ ଜନପଦମାନଙ୍କରେ ସ୍ୱରଚିତ ଗୀତି କବିତାମାନ ଗାନ କରୁଥିଲେ ।

R. J. Rees ତାଙ୍କ "English Literature" ଗ୍ରନ୍ଥରେ Lyrics ସମ୍ପର୍କରେ କହିଛନ୍ତି, "In ordinary language the word often means a song, the short of song which was sung in ancient Greece to the music of lyre and which is sung in the modern world to the music of Guitar." ଅର୍ଥାତ୍ ପ୍ରଥମେ ଗ୍ରୀସ୍‌ରେ ପ୍ରାଚୀନ କାଳରେ 'Lyre' ନାମକ ବୀଣାଭଳି ଏକ ବାଦ୍ୟଯନ୍ତ୍ର ସାହାଯ୍ୟରେ ଯେଉଁ ଗୀତି କବିତା ଗାନ କରାଯାଉଥିଲା; ତାହା ଆଧୁନିକ ଯୁଗରେ ଗିଟାର ବାଦ୍ୟଯନ୍ତ୍ର ସାହାଯ୍ୟରେ ଗାନ କରାଯାଉଛି । ଏଥିରୁ ଗୋଟିଏ କଥା ସ୍ପଷ୍ଟ ଯେ ଗାନ-ଯୋଗ୍ୟତା ପ୍ରାଚୀନ ଓ ଆଧୁନିକ କାଳରେ ଗୀତି-କବିତାର ଏକ ପ୍ରଧାନ ଲକ୍ଷଣ ଭାବରେ ବିବେଚିତ । କିନ୍ତୁ ସାଂପ୍ରତିକ କାଳରେ କବିତାରୁ ସଙ୍ଗୀତ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ହୋଇଯିବା ଫଳରେ ଗୀତି କବିତା ବାଦ୍ୟଯନ୍ତ୍ର ସାହାଯ୍ୟରେ ଗାନ କରାଯିବା କଥା ଏକ ପ୍ରକାର ଅତୀତ ଘଟଣାରେ ପରିଣତ ହୋଇଛି । ଏହା ସତ୍ତ୍ୱେ ଛନ୍ଦ ଓ ପଦସଂଯୋଜନାରେ ଗୀତିମୟ ଲାଳିତ୍ୟ ନ ଥିଲେ ସାଂପ୍ରତିକ କାଳରେ କ୍ଷୁଦ୍ର କବିତା ଏକାନ୍ତ ଭାବରେ କବିର ଆନ୍ତରିକ ଭାବୋଚ୍ଛ୍ୱାସକୁ ବହନ କରିଥିଲେ ସୁଦ୍ଧା ତାକୁ ଗୀତି କବିତା ବୋଲି କୁହାଯାଇ ପାରିବ ନାହିଁ ।

ଗୀତି କବିତାର କ୍ଷୁଦ୍ର ଅବୟବ ମଧ୍ୟରେ କବି ହୃଦୟର ଆଶା, ନିରାଶା, ସ୍ୱପ୍ନ, ଲଳିତ-କୋମଳ ସରଳ ପଦାବଳୀରେ ମୂର୍ତ୍ତିମନ୍ତ ହୋଇଥାଏ । କବିର ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଅନୁଭୂତିରୁ ଏହା ସମ୍ଭୂତ ହୋଇଥିବାରୁ ଶ୍ରୋତା ଓ ପାଠକର ହୃଦୟକୁ ଏହା ସହଜରେ ସ୍ପର୍ଶ କରିଥାଏ । ଏହି ଅକୃତ୍ରିମ ଗୀତିମୟ କବିତା ଆକାରରେ ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ହେଲେ ସୁଦ୍ଧା ଗଠନ-କଳା ଦୃଷ୍ଟିରୁ ସ୍ୱୟଂସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଏବଂ ଏଥିରେ ପ୍ରକଟିତ ଭାବ କବିର ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ହୋଇଥିଲେ ସୁଦ୍ଧା ଆବେଦନ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏହା ସାର୍ବଜନୀନ ।

---

* Lyre : (i) One of the most ancient of stringed instruments similar to a harp.

(ii) A primitive violin of mediaeval Europe sometimes called "rebue".

—Columbia Encyclopaedia.

ସେଥିପାଇଁ କାଳିଦାସଙ୍କ 'ମେଘଦୂତ'ରେ ବିରହୀ ଯକ୍ଷର ବକ୍ଷଭେଦୀ ବେଦନା ସବୁ ବିରହୀ ତରୁଣର ପ୍ରାଣରେ ଯେପରି ସର୍ବବ୍ୟାପୀ ଶୂନ୍ୟତା, ଅଶ୍ରୁଳ ହାହାକାର ସୃଷ୍ଟି କରେ; ସ୍ୱପ୍ନ-ବିଳାସୀ ସାକୀ ସୁରାର କବି ଓମାର ଖୟାମଙ୍କ ଗୀତି କବିତାଗୁଡ଼ିକ ସେହିପରି ସବୁ ଦେଶ, ସବୁ କାଳର ମଣିଷର ହୃଦୟକୁ ସମବେଦନାରେ ଆର୍ଦ୍ର କରିଦିଏ । ଏକ ବିନ୍ଦୁ ସମୁଦ୍ର ଜଳରେ ଯେପରି ସାତ ସମୁଦ୍ରର ଲବଣାକ୍ତ ସ୍ୱାଦ ଅନୁଭୂତ ହୁଏ, ଏକ ସାର୍ଥକ କ୍ଷୁଦ୍ର ଗୀତି କବିତା ମଧ୍ୟରେ ସେହିପରି ମହାକାବ୍ୟର ଆବେଦନ ମଧ୍ୟ ଉପଲବ୍‌ଧ ହୋଇପାରେ । ଆଧୁନିକ ଗୀତି କବିତାକୁ ଗାନ କରିଯାଏ ନାହିଁ । ଗାନଧର୍ମୀତା ନୁହେଁ, ଗୀତିମୟତା ହିଁ ଆଧୁନିକ ଗୀତି କବିତାର ପ୍ରଧାନ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ । ଆଗେ ରାମାୟଣ ମହାଭାରତ ମଧ୍ୟ ପ୍ରଥମ ଅବସ୍ଥାରେ ଗାନ କରିଯାଉଥିଲା । ଏହା ବୋଲି 'ରାମାୟଣ', 'ମହାଭାରତ'କୁ କେହି ଗୀତି କବିତା କହୁ ନ ଥିଲେ । ଗୀତି କବିତା ପ୍ରକୃତରେ ହେଉଛି ସାମାଜିକ ଆବେଗର ଭାଷାମୟୀ ମୂର୍ତ୍ତି !

ଗୀତି କବିତାର ସ୍ୱରୂପ

ଗୀତିକବିତା ଅନୁଭୂତିମୂଳକ କବିତା । ଏହାର ଆକାର, ପ୍ରକାର ଭେଦ, କାବ୍ୟ, ମହାକାବ୍ୟ ଓ ଖଣ୍ଡକବିତାଠାରୁ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର । ଏହା ବସ୍ତୁନିଷ୍ଠ କବିତା ନୁହେଁ; ବ୍ୟକ୍ତିନିଷ୍ଠ କବିତା । ତେଣୁ ଏହାର ଆଙ୍ଗିକ ଲକ୍ଷଣ ମଧ୍ୟ ବସ୍ତୁନିଷ୍ଠ କବିତାଠାରୁ ଅଲଗା । ପୂର୍ବରୁ କୁହାଯାଇଛି, ଛନ୍ଦର ଗୀତିମୟତା, କବିର ଅନ୍ତର୍ମୁଖୀ ଅନୁଭୂତି-ମୂଳକତା, ସ୍ୱତଃସ୍ଫୂର୍ତ୍ତିତା ଏବଂ ଆକାରର କ୍ଷୁଦ୍ରତା ହେଉଛି ଗୀତି କବିତାର ପ୍ରଧାନ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ।

ଗୀତିମୟତା :—ଗୀତି କବିତା ସଙ୍ଗୀତଧର୍ମୀ ହେଲେ ସୁଦ୍ଧା ସଙ୍ଗୀତ ନୁହେଁ । ପ୍ରାଚୀନ ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟରେ ବିଭିନ୍ନ ରାଗରାଗିଣୀରେ ବିରଚିତ ଅନେକ ସଙ୍ଗୀତ ରହିଛି । କିନ୍ତୁ ସେ ସମସ୍ତଙ୍କୁ ଗୀତି କବିତା ବୋଲି କୁହାଯାଇ ପାରିବ ନାହିଁ । ସଙ୍ଗୀତ ଓ କବିତା ମଧ୍ୟରେ ପାର୍ଥକ୍ୟ ହେଲା, କବିତାରେ ଛନ୍ଦ ଓ ଭାବର ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ରହେ; ସଙ୍ଗୀତରେ ଧ୍ୱନି, ଲୟ ଇତ୍ୟାଦି ପ୍ରଭାବ ବିସ୍ତାର କରନ୍ତି । ସଙ୍ଗୀତରେ ସ୍ୱରର ପ୍ରାଧାନ୍ୟ; ଗୀତି କବିତାରେ ଭାବବସ୍ତୁ ଓ ସ୍ୱରର ସମନ୍ୱୟ ସଙ୍ଘଟିତ । ଆଧୁନିକ ଗୀତି କବିତା ସ୍ୱର, ଲୟରେ ଗାନ କରିଯାଉ ନଥିଲେ ସୁଦ୍ଧା ତାର ଛନ୍ଦର ସ୍ପନ୍ଦନ ପାଠକର ହୃଦୟରେ ସଙ୍ଗୀତର ଅନୁରଣନ ସୃଷ୍ଟିକରେ । ତେଣୁ ସଙ୍ଗୀତ ନହୋଇ ସୁଦ୍ଧା ଗୀତି କବିତା ସଙ୍ଗୀତଧର୍ମୀ ।

ଆତ୍ମାନୁଭୂତି ମୂଳକତା :—କବିର ଏକମାତ୍ର ବିଶିଷ୍ଟ ଅନ୍ତରଙ୍ଗ ଭାବନା ଗୀତି କବିତାରେ ରୂପାୟିତ ହୁଏ । ଏହାର ଆକାର କ୍ଷୁଦ୍ର ଏବଂ ଭାବ ସ୍ୱତଃସ୍ଫୂର୍ତ୍ତି ତଥା

ସରଳ ହୋଇଥିବାରୁ କୌାଧିକ ଭବନା ବା ଭାବବସ୍ତୁ (Theme)ର ସମାବେଶ ଏଥିରେ ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ । *

ଗୀତ କବିତା ଚିନ୍ତାମୂଳକ କବିତା ନୁହେଁ; କିମ୍ବା ବସ୍ତୁସତ୍ତ୍ୱର ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଏହା ସହ୍ୟ କରିପାରେ ନାହିଁ । ଅନେକ କବିତାରେ ଭାବାବେଗ ଓ ଚିନ୍ତାର ସମନ୍ୱୟ ଘଟିଥାଏ । କିନ୍ତୁ ଚିନ୍ତାମୂଳକ କବିତାର ଭାବନା ଜଟିଳ, ଗାମ୍ଭୀର୍ଯ୍ୟପୂର୍ଣ୍ଣ ହୋଇଥିବା ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଗୀତ କବିତାର ସରଳ ଲାବଣ୍ୟ ଏଥିରେ କ୍ଷୁଣ୍ଣ ହୁଏ । ତେଣୁ R. J. Rees ଙ୍କ ଭାଷାରେ "The basic quality of a lyric is feeling than thought. Any poem of course must contain a mixture of both, but in the lyrical poetry the feeling comes before the thought." ତା ନ ହେଲେ ଗୀତ କବିତାର ଆବେଗମୟତା ଓ ସରଳତା ନଷ୍ଟ ହୋଇଯାଇ ପାରେ ।

ଗୀତ କବି ଆତ୍ମଭାବାପନ୍ନ । ନିଜର ଅନୁଭୂତିକୁ କେନ୍ଦ୍ର କରି ସେ ନିଜ ଉପଲବ୍ଧିର ଜଗତ ସୃଷ୍ଟି କରେ । ମହାକବି ଭଳି ସେ ସହସ୍ରଚକ୍ଷୁ ନୁହେଁ; ଦୃଷ୍ଟିର ସୀମାବଦ୍ଧତା ଯୋଗୁ ତାର ସୃଷ୍ଟିର ପୃଷ୍ଠଭୂମି ମହାକବିର ସୃଷ୍ଟଜଗତ ଭଳି ବ୍ୟାପକ କିମ୍ବା ବିରାଟ ମଧ୍ୟ ହୋଇପାରେ ନାହିଁ ।

ସ୍ୱତଃସ୍ଫୂର୍ତ୍ତିତା :— ଇଂରେଜି ସାହିତ୍ୟର ଅନ୍ୟତମ ପ୍ରଧାନ ଗୀତକବି Wordsworth ଯେ କହିଥିଲେ "କବିତା ହେଉଛି ମହାନ୍ ଭାବନାର ସ୍ୱତଃସ୍ଫୂର୍ତ୍ତି ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି", ଏହି ଉକ୍ତି ଗୀତ କବିତା ପ୍ରତି ବିଶେଷ ଭାବରେ ପ୍ରଯୁଜ୍ୟ । କାରଣ ଯେଉଁ କବିତା ସ୍ୱତଃସ୍ଫୂର୍ତ୍ତି ଭାବେ କବି ହୃଦୟରୁ ଉତ୍ସାରିତ ହୁଏ; ତାହାହିଁ ସହଜରେ ଶ୍ରୋତା ବା ପାଠକର ହୃଦୟକୁ ସ୍ପର୍ଶ କରିପାରେ । ଗୀତ କବିତାର ଆବେଦନ ପାଠକର ହୃଦୟ ପ୍ରତି, ମସ୍ତିଷ୍କର ବୁଦ୍ଧିବୋଧ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ ନୁହେଁ । ତେଣୁ ସ୍ୱତଃସ୍ଫୂର୍ତ୍ତିତା ଗୀତ କବିତାର ଅନ୍ୟତମ ପ୍ରଧାନ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ।

---

* "The shortness and simplicity of the song usually necessitated singleness of theme and singleness of emotion. This naturally led to dwelling on emotion and hightend interest in the complexities. This in turn led to examination by poets of singularities of their own emotion."—Lyrics.

Cassel's Encyclopaedia of Literature.

ସଂକ୍ଷିପ୍ତତା :—କବିର ଭାବନା ଯେହେତୁ କ୍ଷଣସ୍ଥାୟୀ, ଏକକ ଭାବପ୍ରଧାନ ଗୀତିକବିତାର କଳେବର ସେଥିପାଇଁ ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ହେବାକୁ ବାଧ୍ୟ । ଅକାରଣ ଦୀର୍ଘକାୟ କବିତାରେ ଏକଭାବନାର ପୁନରୁକ୍ତି ଘଟି ଏହା ପାଠକ ବା ଶ୍ରୋତାର ବିରକ୍ତି ଉତ୍ପାଦନ କରେ । କବିତାର ସାମଗ୍ରିକ ଆବେଦନ ଏଥିରେ କ୍ଷୁଣ୍ଣ ହୁଏ । ତେଣୁ ଗୀତି କବିତାର ଆକାର କୌଣସି ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ସଂଖ୍ୟକ ଧାଡି ପଂକ୍ତି ବା ପଦ ଦ୍ୱାରା ସୀମିତ କରାଯାଇ ନଥିଲେ ସୁଦ୍ଧା ଏହାର ଆକାର ଯଥାସମ୍ଭବ କ୍ଷୁଦ୍ର ହେବା ଉଚିତ ବୋଲି ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଆଳଂକାରିକମାନେ ମତ ପ୍ରକାଶ କରିଛନ୍ତି ।

ପ୍ରାଚୀନ ଓଡ଼ିଆ ଗୀତି କବିତା

ଓଡ଼ିଆ ପ୍ରାଚୀନ ଓ ମଧ୍ୟଯୁଗୀୟ ସାହିତ୍ୟ କାବ୍ୟ, ମହାକାବ୍ୟ, ଖଣ୍ଡକାବ୍ୟରେ ପରିପୂର୍ଣ୍ଣ ହୋଇଥିଲେ ସୁଦ୍ଧା ନାତିଦୀର୍ଘ କବିତାର ସଂଖ୍ୟା ଏହି ଯୁଗରେ ମଧ୍ୟ ଅଳ୍ପ ନଥିଲା । ଓଡ଼ିଶାର ପ୍ରାଚୀନ, ମଧ୍ୟଯୁଗୀୟ କବିଗଣ ନିଜର ଭକ୍ତିଭାବ, କାଳ୍ପନିକତା ଓ ପ୍ରଣୟ-ସ୍ୱପ୍ନକୁ ବିଭିନ୍ନ ଛାନ୍ଦ, ଜଣାଣ, ଚଉତିଶା, ଷୋଡ଼ଶା, ଚଉପଦୀ, ବୋଲି, ପୋଇ, କୋଇଲି, ଚଢାଉ ଏବଂ ଓଗାଳ ଇତ୍ୟାଦିରେ ପ୍ରକାଶ କରୁଥିଲେ । କେବଳ ଘଟଣା-ବୈଚିତ୍ର୍ୟ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ନୁହେଁ; ଏହି କବିତାମାନଙ୍କର ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ନିର୍ମାଣ-କୌଶଳ ଦିଗରୁ ବିଚାର କଲେ ମଧ୍ୟ ଏହା ଓଡ଼ିଆ କାବ୍ୟ ସାହିତ୍ୟରେ ଅମୂଲ୍ୟ ସମ୍ପଦ । ଡକ୍ଟର ଜାନକୀ ବଲ୍ଲଭ ମହାନ୍ତି ତାଙ୍କ "ଓଡ଼ିଆ ଗୀତିକାବ୍ୟ" ଗ୍ରନ୍ଥରେ ଏହାକୁ ପ୍ରାଚୀନ ଓଡ଼ିଆ ଗୀତିକାବ୍ୟ ଭାବରେ ଗ୍ରହଣ କରି ତାକୁ ବିଭିନ୍ନ ଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରିଛନ୍ତି ।

(୧) ସଂଖ୍ୟାଶ୍ରିତ ଗୀତିକାବ୍ୟ – ଛତିଶ ପଦିଆ, ପଚିଶ ପଦିଆ, ନଅପୋଇ, ଦଶପୋଇ ଇତ୍ୟାଦି ।

( ) ଋତୁ ଏବଂ ଉତ୍ସବମୂଳକ ଗୀତିକାବ୍ୟ—ଚନ୍ଦନଗୀତ, ରଥଗୀତ, ବାରମାସୀ, ଷଡ଼ଋତୁ ଇତ୍ୟାଦି ।

(୩) ବର୍ଣ୍ଣମାଳାଶ୍ରୟୀ ଗୀତିକାବ୍ୟ—ଚଉତିଶା, ଷୋଡ଼ଶା ପ୍ରଭୃତି ।

(୪) ଧର୍ମାଶ୍ରୟୀ ଗୀତିକାବ୍ୟ—ଜଣାଣ, ଭଜନ, ସ୍ତୁତି ଇତ୍ୟାଦି ।

(୫) ଛନ୍ଦ ବା ରାଗାଶ୍ରୟୀ ଗୀତିକାବ୍ୟ – ଚୌପଦୀ ।

(୬) କଥାଶ୍ରୟୀ ଗୀତିକାବ୍ୟ—ବୋଲି ।

(୭) ସନ୍ଦେଶାତ୍ମକ ଗୀତିକାବ୍ୟ—କୋଇଲି, ଚଢାଉ ।

(୮) ବିବିଧ—କାନ୍ଦଣା, ତମାଳୀ ଗୀତ ।

ଉପରୋକ୍ତ ପ୍ରାଚୀନ ଗୀତି କାବ୍ୟ ଗୀତିମୟତା ଓ ସ୍ଥଳବିଶେଷରେ ସଂକ୍ଷିପ୍ତତା ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଗୀତି-କବିତା ବୋଲି ପ୍ରତୀତ ହେଉଥିଲେ ସୁଦ୍ଧା ସ୍ୱତଃସ୍ଫୂର୍ତ୍ତିତା ଏବଂ କବିର

ଆତ୍ମାନୁଭୂତିମୂଳକତାର ଅଭାବ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଆଲଙ୍କାରିକମାନେ ଗୀତିକବିତାର ଯେଉଁ ସଂଜ୍ଞା ନିରୂପଣ କରିଛନ୍ତି, ସେ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏହାକୁ ଠିକ୍ ଗୀତିକବିତା ବୋଲି କୁହାଯାଇ ପାରିବ ନାହିଁ । ଅଧିକାଂଶ ଚଉତିଶା ଆଖ୍ୟାନମୂଳକ ଏବଂ ଏହା କବିର ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଅନୁଭୂତିରୁ ନୁହେଁ; ପୌରାଣିକ କାହାଣୀ ଉପରେ ଆଧାରିତ । ପୁଣି ଅନେକ ଭଜନ, ଜଣାଣ, ସ୍ତୁତିରେ କବିର ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଭକ୍ତିଭାବ ଯେତେ ପ୍ରକଟିତ ନ ହୋଇଛି, ସେ ଯେଉଁ ଧର୍ମ-ସଂପ୍ରଦାୟର ଅନ୍ତର୍ଭୁକ୍ତ; ସେହି ସଂପ୍ରଦାୟର ଧର୍ମ-ଭାବନା ସେଥିରେ ସେତେ ଅଧିକ ପ୍ରକାଶିତ ହୋଇଛି । ଫଳରେ ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ସ୍ୱତଃ-ସ୍ଫୂର୍ତ୍ତି ଭାବାବେଗ ଏଭଳି କବିତାରେ ଅନୁପସ୍ଥିତ—ଗୀତି କବିତାର ଯାହା ପ୍ରଧାନ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ।

ପ୍ରାଚୀନ ଓଡ଼ିଆ କବିତାର ଆଙ୍ଗିକ-ବିଭବ ଭିନ୍ନ ଆଙ୍ଗିକ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ବିଗ୍ଭର କଲେ ମଧ୍ୟ ଚଉତିଶା, ଷୋଡ଼ଶା, ବୈପଦୀ, ଯୋଇ ଇତ୍ୟାଦି ଏକ ଗାଣିତିକ ଶୃଙ୍ଖଳରେ ଆବଦ୍ଧ । 'କ'ଠାରୁ 'କ୍ଷ' ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଚଉତିରିଶଟି ବ୍ୟଞ୍ଜନବର୍ଣ୍ଣକୁ କ୍ରମା-ନ୍ୱୟରେ ପଦର ଆଦ୍ୟ ଅକ୍ଷର ଭାବରେ ଗ୍ରହଣ କରି ଏହି କବିତା ରଚିତ ହୋଇ ଥିବାରୁ ଏହାକୁ ଚଉତିଶା କୁହାଯାଏ । ଚଉତିରିଶଟି ପଦରେ ରଚିତ ନ ହୋଇ ସୁଦ୍ଧା ଯେଉଁଥିରେ ଗୋଟିଏ ପଦରେ ଏକାଧିକ ବ୍ୟଞ୍ଜନବର୍ଣ୍ଣକୁ ରଖି ଚଉତିଶାର ପଦସଂଖ୍ୟା ହ୍ରାସ କରିଯାଇଥାଏ (ଯଥା: ଉପେନ୍ଦ୍ର ଭଞ୍ଜଙ୍କ ମାତ୍ର ଛଅପଦବିଶିଷ୍ଟ 'ଚଷାଉ ଚଉତିଶା' କିମ୍ବା ୧୭ ପଦ ବିଶିଷ୍ଟ ସାଧୁ ଚରଣଙ୍କ "ଜଗବନ୍ଧୁ ଜଣାଣ ଚଉତିଶା" ଇତ୍ୟାଦି) ଅଥବା 'କ'ଠାରୁ 'କ୍ଷ' ଅକ୍ଷର କ୍ରମରେ ରଚିତ ନ ହୋଇ 'କ୍ଷ'ଠାରୁ 'କ' କ୍ରମରେ ରଚିତ ଭୀମ ଭୋଇଙ୍କ ଓଲଟ ଚଉତିଶା ମଧ୍ୟ ଏହି କୃତ୍ରିମ ଗାଣିତିକ ନିୟମରେ ଶୃଙ୍ଖଳିତ ।

ଚଉତିଶା ୩୪ଟି ବ୍ୟଞ୍ଜନ ବର୍ଣ୍ଣକୁ ପଦର ଆଦ୍ୟରେ ରଖି ରଚିତ ହେଲା ଭଳି ଷୋଡ଼ଶା ସ୍ୱରବର୍ଣ୍ଣର ଷୋଳଟି ଅକ୍ଷର ଓ ମାତ୍ରାକୁ ପଦ ଆଦ୍ୟରେ କ୍ରମାନ୍ୱୟରେ ରଖି ରଚିତ ହୋଇଥାଏ । ଚଉତିଶା ଭଳି ଏହା ମଧ୍ୟ ସେହି ଅକ୍ଷର-ଶୃଙ୍ଖଳାର ଅନ୍ତର୍ଭୁକ୍ତ; ତ୍ରିଶପଦବିଶିଷ୍ଟ ରଚନା ବୈପଦୀ, ଛବିଶ ପଦିଆ, ପଚିଶ ପଦିଆ ଇତ୍ୟାଦି ସଂଖ୍ୟାର ଶୃଙ୍ଖଳରେ ଆବଦ୍ଧ । ତେଣୁ ଏସବୁ କବିତାରେ କବିର ଅନ୍ତରର ଭାବ ଛନ୍ଦ-ଶୃଙ୍ଖଳାର ଅଙ୍କୁଶ ମାନି ପ୍ରକାଶିତ ହେଉଥିବାରୁ ଗୀତି କବିତାର ସ୍ୱତଃସ୍ଫୂର୍ତ୍ତିତା ଓ ଆବେଗମୟତା ସ୍ୱତଃ ବାଧାପ୍ରାପ୍ତ ହେବା ସମ୍ଭବ ।

ପ୍ରାଚୀନ ଓ ମଧ୍ୟଯୁଗୀୟ ଭାରତୀୟ ସମାଜ-ଜୀବନରେ ବ୍ୟକ୍ତିନିଷ୍ଠ ଗୀତି-କବିତା ରଚନା ପାଇଁ ଉପଯୁକ୍ତ, ଅନୁକୂଳ ପରିସ୍ଥିତି ନଥିଲା । ଡକ୍ଟର ମହାନ୍ତି ଯଥାର୍ଥରେ କହିଛନ୍ତି, "ମାତ୍ର ପ୍ରାଚୀନ ତଥା ମଧ୍ୟ-ଯୁଗରେ ବ୍ୟକ୍ତିର ସ୍ୱାତନ୍ତ୍ୟ ସ୍ୱୀକୃତି ଲାଭ କରି ନଥିଲା; ବ୍ୟକ୍ତି-କୈନ୍ଦ୍ରିକ ଜୀବନର ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ସ୍ଥିତି ନ ଥିବାରୁ ବ୍ୟକ୍ତି

ବିଶେଷର ସୁଖ-ଦୁଃଖ, ଆଶା-ଆକାଙ୍କ୍ଷାଦ୍ୟୋତକ ଗୀତିକବିତା ସୃଷ୍ଟିର ଆବଶ୍ୟକତା ଅନୁଭୂତ ହୋଇ ନଥିଲା ।’’ (‘ଓଡ଼ିଆ ଗୀତିକାବ୍ୟ’—ପୃ — ୭)

ବାସ୍ତବରେ ଊନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀରେ ଭାରତୀୟ ସାହିତ୍ୟ ଇଂରାଜି ସାହିତ୍ୟ ଦ୍ୱାରା ପ୍ରଭାବିତ ହେଲା ପରେ ଇଂରାଜି କାବ୍ୟରୂପ ଓ ରୀତି ଭାରତୀୟ ସାହିତ୍ୟରେ ଅନୁଭୂତ ହେଲା । ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟରେ ଏହାର ପ୍ରଭାବ ପ୍ରକଟିତ ହେଲା ଊନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଶେଷ ଭାଗରେ ।

ପୂର୍ବରୁ ଯେଉଁ କ୍ଷୁଦ୍ର ଅଥବା ପ୍ରାଚୀନ ଖଣ୍ଡ କବିତାମାନ ରଚିତ ହୋଇଥିଲା, ତାହା ଆଧୁନିକ କ୍ଷୁଦ୍ର ଗୀତି କବିତାଭଳି ମୁଖ୍ୟତଃ ଅନ୍ତର୍ମୁଖୀନ ଓ ଭାବାତ୍ମକ ନୁହେଁ; ବାସ୍ତବରେ ତାହା ଥିଲା ମୂଳତଃ ବହିର୍ମୁଖୀନ ଓ ବର୍ଣ୍ଣନାତ୍ମକ । ଆଧୁନିକ ଗୀତି କବିତାର ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ ଓ ବିକାଶ ଅପେକ୍ଷା କରିଥିଲା ମଧୁସୂଦନ, ଫକୀରମୋହନ ଓ ପଦ୍ମଚରଣଙ୍କ ଭଳି କାବ୍ୟଶିଳ୍ପୀ ଏବଂ ‘ଉତ୍କଳ ସାହିତ୍ୟ’ ‘ମୁକୁର’ ପ୍ରଭୃତି ସାହିତ୍ୟ-ପତ୍ରିକାର ପ୍ରକାଶନ ପାଇଁ ।

ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆ ଗୀତି କବିତା

ଊନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଶେଷଭାଗରେ ଓଡ଼ିଆ ଗୀତି କବିତା ନୂତନ ଭାବ, ନୂତନ ଯୁଗ ଚେତନାରେ ସମୃଦ୍ଧ ହୋଇ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କଲାବେଳକୁ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ, ଇଂରେଜି କବିତାରେ ‘Lyrics’ ତାର ଗାନ-ଯୋଗ୍ୟତା ହରାଇ ମନନଶୀଳ କ୍ଷୁଦ୍ର କବିତାରେ ପରିଣତ ହୋଇ ସାରିଥିଲା । ମୁଦ୍ରାଯନ୍ତ୍ରର ଆବିଷ୍କାର ପୂର୍ବରୁ, ମୁଦ୍ରିତ-ଗ୍ରନ୍ଥର ଅନୁପସ୍ଥିତିରେ କବି ନିଜର ବ୍ୟକ୍ତିଗତ କାବ୍ୟିକ ଅନୁଭୂତିକୁ ବାଦ୍ୟଯନ୍ତ୍ର ସାହାଯ୍ୟରେ ଗାନ କରି ପାଠକର ଶ୍ରବଣେନ୍ଦ୍ରିୟ ମାଧ୍ୟମରେ ତାର ହୃଦୟକୁ ସ୍ପନ୍ଦିତ କରିବାକୁ ଯତ୍ନ କରୁଥିଲା । କିନ୍ତୁ ମୁଦ୍ରିତ ଗ୍ରନ୍ଥ ଓ ପତ୍ର ପତ୍ରିକାରେ ନିଜର କାବ୍ୟ-ଭାବନାକୁ ପାଠକ ମନରେ ସଞ୍ଚରିତ କରିବାର ସୁଲଭ-ସୁଯୋଗ ଆସିଗଲା ପରେ ସେ କବିତାର ସଂଗୀତ ଧର୍ମକୁ ହୁଏତ ପରିତ୍ୟାଗ କରିବାକୁ କୁଣ୍ଠିତ ହେଲା ନାହିଁ । ତେଣୁ ଛନ୍ଦୋବଦ୍ଧ କ୍ଷୁଦ୍ରକବିତା ସାହିତ୍ୟରେ ଗୀତିକବିତା ଭାବରେ ପରିଗଣିତ ହେଲା ।

✳ Jourffy who perhaps the 1st aesthetician to see quite clearly that lyrical poetry is really nothing more than another name of poetry itself, that includes all the personal and enthusiastic part of what lives and breaths in the art of verse.

—Lyrics: Encyclopaedia, Britanica

ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟରେ କ୍ଷୁଦ୍ର ଗୀତି କବିତା ପ୍ରକାଶ ପାଇଁ ବିଭିନ୍ନ ସାହିତ୍ୟ ପତ୍ରିକା ମଧ୍ୟ କବିମାନଙ୍କୁ ଉତ୍ସାହିତ କରୁଥିଲେ । ଏ ଦୃଷ୍ଟିରୁ 'ଉତ୍କଳ ସାହିତ୍ୟ' ଓ 'ମୁକୁର' ପ୍ରଭୃତି ସାହିତ୍ୟ ପତ୍ରିକାର ଅବଦାନ ଅବଶ୍ୟ ସ୍ମରଣୀୟ । ଏହି ପତ୍ର-ପତ୍ରିକାର ପୃଷ୍ଠାରେ ଭକ୍ତକବି ମଧୁସୂଦନ, ଫକୀରମୋହନ, କାନ୍ତକବି ଲକ୍ଷ୍ମୀକାନ୍ତ, ପଦ୍ମଚରଣ ପଟ୍ଟନାୟକ, ନନ୍ଦକିଶୋର ବଳ ପ୍ରମୁଖ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ କାବ୍ୟଶିଳ୍ପୀମାନଙ୍କର ବହୁ ଗୀତି କବିତା ପ୍ରକାଶିତ ହୋଇଥିଲା । ଏମାନଙ୍କ ବ୍ୟତୀତ ନାରାୟଣମୋହନ ଦେ, ଦୀନବନ୍ଧୁ ମହାନ୍ତି, ମଦନମୋହନ ପଟ୍ଟନାୟକ, ରେବା ରାୟ, ଭିକାରୀଚରଣ ପଟ୍ଟନାୟକ ଓ କୃଷ୍ଣମୋହନ ପଟ୍ଟନାୟକ ପ୍ରମୁଖ ସ୍ୱଳ୍ପଖ୍ୟାତ, ଅଧୁନା-ବିସ୍ମୃତପ୍ରାୟ କବିଗଣଙ୍କର ବହୁ ସ୍ମରଣୀୟ ଗୀତି କବିତା 'ଉତ୍କଳ ସାହିତ୍ୟ' ଓ 'ମୁକୁର'ର ପୃଷ୍ଠା ମଣ୍ଡନ କରିଥିଲା । କାନ୍ତକବି ଲକ୍ଷ୍ମୀକାନ୍ତ ମଧ୍ୟ ଏହି ସମୟରେ 'ଉତ୍କଳ ସାହିତ୍ୟ' ଓ 'ମୁକୁର'ରେ ପ୍ରକାଶିତ ତାଙ୍କର କେତେକ ଗୀତି କବିତାରେ ମାତ୍ରାବୃତ୍ତଛନ୍ଦ ଏବଂ ବ୍ୟଙ୍ଗାତ୍ମକ ଭାବଭଙ୍ଗୀର ନୂତନ ପରୀକ୍ଷା କରିଥିଲେ ।

ରାଧାନାଥ ରାୟ ଓ ମଧୁସୂଦନଙ୍କ ଯୌଥ-କବିତା ସଂକଳନ "କବିତା-ବଳୀ" ପ୍ରଥମେ ୧୮୭୬ ମସିହାରେ ପ୍ରକାଶିତ ହୋଇ ଓଡ଼ିଆ ଗୀତି କବିତାର ନବ ଦିଗନ୍ତର ସୂଚନା ଦେଇଥିଲା । ପ୍ରାଚୀନ ଓ ମଧ୍ୟଯୁଗର ବର୍ଣ୍ଣନାତ୍ମକ (Descriptive) ଓ ବିବରଣାତ୍ମକ (Narrative) କାବ୍ୟାଦର୍ଶ ପରିହାର କରି ପ୍ରଥମେ ମଧୁସୂଦନ ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟରେ ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଭାବାନୁଭୂତିମୂଳକ ଗୀତି କବିତା ରଚନା କାର୍ଯ୍ୟରେ ହାତ ଦେଇଥିଲେ । ତାଙ୍କର 'ବସନ୍ତଗାଥା' ଓ 'ଗୁଚ୍ଛମାଳା'ର ଦ୍ୱିତୀୟାର୍ଦ୍ଧ ଏହିଭଳି ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଅନୁଭୂତିମୂଳକ କବିତା ସଞ୍ଚୟନ । କ୍ଷଣିକ ଅନୁଭୂତିକୁ ପ୍ରକାଶ କରିବାକୁ ହେଲେ କ୍ଷୁଦ୍ର ଗୀତି କବିତା ସର୍ବୋତ୍କୃଷ୍ଟ ମାଧ୍ୟମ । ବଙ୍ଗଳା ସାହିତ୍ୟରେ ରବୀନ୍ଦ୍ରନାଥ ଏବଂ ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟରେ ମଧୁସୂଦନ ଏହିଭଳି ଗୀତିକବିତାର ପ୍ରଥମ ପ୍ରାଣପ୍ରତିଷ୍ଠାତା । ମଧୁସୂଦନଙ୍କ ବ୍ୟତୀତ ଏହି ସମୟରେ ଫକୀରମୋହନଙ୍କ 'ଉପହାର' 'ଅବସର ବାସରେ', ନନ୍ଦକିଶୋର ବଳଙ୍କ "ନିର୍ଝରିଣୀ" "ପଲ୍ଲୀଚିତ୍ର" ପଦ୍ମଚରଣ ପଟ୍ଟନାୟକଙ୍କ "ପଦ୍ମ ପାଖୁଡ଼ା" ଓ 'ଗୋଲପଗୁଚ୍ଛ' ପ୍ରଭୃତି କାବ୍ୟ ଗ୍ରନ୍ଥରେ ସନ୍ନିବିଷ୍ଟ ଗୀତି କବିତା ଗୁଡ଼ିକ ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆ ଗୀତି କବିତାର ବିକାଶ ଧାରାକୁ କ୍ଷିପ୍ରତର କରିଥିଲା ।

ଡକ୍ଟର ନଟବର ସାମନ୍ତରାୟଙ୍କ ଭାଷାରେ "ଯେତେଦୂର ମନେହୁଏ ଲକ୍ଷ୍ମୀ-କାନ୍ତଙ୍କ 'ଶାନ୍ତିଧାମବାସୀ' କବିତାରେ ପ୍ରଥମେ ଓଡ଼ିଆ ମାତ୍ରାବୃତ୍ତ ଛନ୍ଦ ଅନୁକୃତ ହୁଏ ।" (ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟର ଇତିହାସ, ପୃ : ୫୧୬) । ଏହି ମାତ୍ରାବୃତ୍ତ ଛନ୍ଦ ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ସବୁଜ ଯୁଗ କବିମାନଙ୍କ କବିତାରେ ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ବିସ୍ତାର କରିଥିଲା । କିନ୍ତୁ ସେମାନଙ୍କ ଯଥେଷ୍ଟ ପୂର୍ବରୁ ପଦ୍ମଚରଣ ପଟ୍ଟନାୟକ, ନାରାୟଣ

ମୋହନ ଦେ, ଘାନବନ୍ଧୁ ମହାନ୍ତି, ମଦନମୋହନ ପଟ୍ଟନାୟକ ଓ କୃଷ୍ଣମୋହନ ପଟ୍ଟନାୟକ ପ୍ରମୁଖ ଓଡ଼ିଆ କବିତାରେ ଏହି ଛନ୍ଦର ପ୍ରୟୋଗ, ପରୀକ୍ଷା ନିରୀକ୍ଷା ଶେଷ କରି ସାରିଥିଲେ । ଡକ୍ଟର ସାମନ୍ତରାୟ "ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟର ଇତିହାସ" ଗ୍ରନ୍ଥରେ ଏ ସମ୍ପର୍କରେ ମନ୍ତବ୍ୟ କରିଛନ୍ତି, "ମଧୁସୂଦନ, ଫକୀରମୋହନ, ନନ୍ଦ କିଶୋର, ଚନ୍ଦ୍ରାମଣି, ଗଙ୍ଗାଧରଙ୍କ ପରି ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ଲେଖକମାନଙ୍କ ହାତରେ ଆଧୁନିକ କବିତା ଯେତେବେଳେ ଏକ ଗତାନୁଗତିକ ଧାରାରେ ପ୍ରାଚୀନ ଛନ୍ଦର ଆଙ୍ଗିକ ଭିତରେ ଗତି କରୁଥିଲା, ସେତେବେଳେ ଏଇ ଲେଖକମାନେ ସମସ୍ତ ଶକ୍ତି ବ୍ୟୟକରି ଗୀତିକବିତାର ଆଙ୍ଗିକ ପରିବର୍ତ୍ତନରେ ଏକ ସାହସିକ ପଦକ୍ଷେପ କରିଥିବାର ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ଏମାନେ ଅତି ସଜ୍ଞାନ ଚିତ୍ତରେ ବଙ୍ଗଳା ସାହିତ୍ୟରୁ ନୂତନ କବିତାର ନୂତନ ଶିଳ୍ପ-କୌଶଳ ଆହରଣ କରି ଓଡ଼ିଆ କବିତାରେ ଫୁଟାଇ ଉଠାଇଥିଲେ ।"

ବାସ୍ତବରେ ୧୮୯୭ ମସିହାରୁ ୧୯୨୦ ମସିହା ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଚତୁର୍ଥ-ଶତାବ୍ଦୀ ବ୍ୟାପୀ ସମୟ ସୀମା ମଧ୍ୟରେ ଏହି ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ଏବଂ ଅଧୁନା-ବିସ୍ମୃତ ଏହି କାବ୍ୟଶିଳ୍ପୀଗଣ କେବଳ ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆ କବିତାର ଆତ୍ମ-ସମ୍ପଦରେ ନୁହେଁ; ଛନ୍ଦ ଓ ଆଙ୍ଗିକରେ ମଧ୍ୟ ନୂତନତ୍ୱ ଆଣିବାରେ କୃତକାର୍ଯ୍ୟ ହୋଇଥିଲେ । ସତ୍ୟବାଦୀ ଯୁଗରେ କବି ଗୋପବନ୍ଧୁ, ଗୋଦାବରୀଶ ମିଶ୍ର ମଧ୍ୟ ବହୁସଂଖ୍ୟକ ଜାତୀୟତାବାଦୀ, ଅନୁଭୂତିମୂଳକ ଗୀତିକବିତା ରଚନା କରି ଓଡ଼ିଆ ଗୀତିକବିତାର ସମୃଦ୍ଧି ସାଧନ କରିଥିଲେ ।

ସବୁଜ ଯୁଗର ଅଭ୍ୟୁଦୟ ବେଳକୁ ଓଡ଼ିଆ କବିତା କହିଲେ ଗୀତି କବିତା ବା କ୍ଷୁଦ୍ର କବିତାକୁ ହିଁ ବୁଝା ଯାଉଥିଲା । 'ପ୍ରିୟଦର୍ଶୀ', 'କେମା' ଭଳି ଯେଉଁ କାବ୍ୟ-ନାଟିକା ଅଥବା ଖଣ୍ଡକାବ୍ୟ ଅଳ୍ପ କେତେଖଣ୍ଡ ଏହି ସମୟରେ ରଚିତ ହୋଇଥିଲା ତାର ଅନ୍ତଃସ୍ୱର ଥିଲା ଗୀତିଧର୍ମୀ । କବି କାଳିନ୍ଦୀ ଚରଣଙ୍କ 'ମନେ ନାହିଁ' 'ଛୁରୀଟିଏ ଲୋଡ଼ା', ବୈକୁଣ୍ଠନାଥଙ୍କ 'କାବ୍ୟ ସଂଚୟନ', ମାୟାଧର ମାନସିଂହଙ୍କ 'ଧୂପ', 'ମାଟିବାଣୀ', ଗୋଦାବରୀଶ ମହାପାତ୍ରଙ୍କ 'ପାହାଚ ତଳର ଘାସ' 'ହାଡ କଙ୍କାଳ' ରାଧାମୋହନ ଗଡ଼ନାୟକଙ୍କ 'କାବ୍ୟନାୟିକା' ସଚ୍ଚିଦାନନ୍ଦ ରାଉତରାୟଙ୍କ 'ଅଭିଜ୍ଞାନ' ନିତ୍ୟାନନ୍ଦ ମହାପାତ୍ରଙ୍କ 'ମରମ' ଏବଂ ଅନନ୍ତ ପଟ୍ଟନାୟକଙ୍କ 'ଶାନ୍ତିଶିଖା' 'କଣ୍ଟୁର୍' ଇତ୍ୟାଦି କାବ୍ୟଗ୍ରନ୍ଥ ସାର୍ଥକ ଗୀତିକବିତାର ଉଲ୍ଲେଖ-ଯୋଗ୍ୟ ସଂକଳନ ଭାବରେ ଗ୍ରହଣ କରାଯାଇପାରେ । ସବୁଜ ଯୁଗ ଓ ତାର ପରବର୍ତ୍ତୀକାଳର ବହୁ କବି ବିଶ୍ୱକବି ରବୀନ୍ଦ୍ରନାଥଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ପ୍ରଭାବିତ ହୋଇଥିଲେ । ତେଣୁ ଏହି ସମୟରେ ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆ ଗୀତିକବିତାର ଆତ୍ମସମ୍ପଦ ଓ ଆଙ୍ଗିକ ବୈଚିତ୍ର୍ୟରେ ଯେଉଁ ବର୍ତ୍ତୁଳ ରୂପ ସମ୍ଭାର ପ୍ରକଟିତ; ତାହା କେବଳ ଇଂରେଜୀ

ଗୀତି କବିତାର ପ୍ରଭାବ ଯୋଗୁ ନୁହେଁ, ବଙ୍ଗଳା ଗୀତିକବିତାର ପ୍ରେରଣା ମଧ୍ୟ ଏଥିପାଇଁ ଅନେକ ପରିମାଣରେ ଦାୟୀ ।

ସମ୍ପ୍ରତି ଆଧୁନିକ କବିତାରେ ଗଦ୍ୟଛନ୍ଦର ଅନୁବର୍ତ୍ତନ ଫଳରେ କବିତା କ୍ରମଶଃ ତାର ଗୀତିମୟତା ହରାଇ ବସୁଛି । ଜୀବନ-ଯନ୍ତ୍ରଣାର ଜଟିଳତା ମଧ୍ୟ କବିର ସ୍ୱତଃସ୍ଫୂର୍ତ୍ତି ଅନ୍ତର୍ମୁଖୀ ଭାବନାକୁ ଚିନ୍ତାଗ୍ରସ୍ତକରି ଦେଉଛି । ଫଳରେ ଏକ ସୂକ୍ଷ୍ମ, କୋମଳ, ଅନ୍ତରଙ୍ଗ କାବ୍ୟ-ରୂପ (Art form) ଭାବରେ ଗୀତି କବିତା ଦୀର୍ଘଦିନ ଧରି ଓଡ଼ିଆ କାବ୍ୟ ପାଠକଙ୍କ ମନ ଓ ହୃଦୟରେ ଯେଉଁ ଯାଦୁକରୀ ମାୟା ବିସ୍ତାର କରିଥିଲା, ସେ ମାୟାଜାଲ କ୍ରମଶଃ ଛିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ହୋଇ ଯାଉଛି । ନିଃସନ୍ଦେହରେ ଆଜି ଗୀତିକବିତାର ଦୁର୍ଦ୍ଦିନ । ଆଜି କବି ଓ କବିତା-ପାଠକ ମଧ୍ୟରେ ଯେଉଁ ଦୂରତ୍ୱ ବଢ଼ି ବଢ଼ି ଚାଲିଛି, ଗୀତିକବିତାର ସ୍ୱାସ୍ଥ୍ୟହୀନତା ତା'ର ଅନ୍ୟ ଏକ କାରଣ ହୋଇପାରେ ।

ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାର ଗୀତିକବିତା

ଭାବାତ୍ମକ ଗୀତିକବିତା :—ଯେଉଁ କବିତାରେ ଜୀବନ ଓ ଜଗତ ସମ୍ପର୍କରେ କବିତାର ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଭାବ ଗୀତିମୟ ଭଙ୍ଗୀରେ ପ୍ରକାଶ କରିଥାଏ ତାହାକୁ ଭାବାତ୍ମକ (Reflective) ଗୀତିକବିତା ବୋଲି କୁହାଯାଏ । ଭକ୍ତକବି ମଧୁସୂଦନଙ୍କ 'ଜୀବନଚିନ୍ତା' କବିତା ଏହାର ଏକ ସାର୍ଥକ ଉଦାହରଣ ।

ଭକ୍ତିମୂଳକ (Devotional) ଗୀତିକବିତା :—ଯେଉଁ ଗୀତି-କବିତା ଧର୍ମ ଓ ଈଶ୍ୱର ଭକ୍ତିକୁ ଅବଲମ୍ବନ କରି ରଚିତ ହୋଇଥାଏ ତାହାକୁ ଭକ୍ତିମୂଳକ ଗୀତିକବିତା ବୋଲି କୁହାଯାଏ । Cardinal Newmanଙ୍କ "Lead me kindly light", ରବୀନ୍ଦ୍ରନାଥଙ୍କ 'ଗୀତାଞ୍ଜଳି'ର ଗୀତି-କବିତାମାଳା ଏବଂ କୁନ୍ତଳା କୁମାରୀ ସାବତଙ୍କ 'ଅଞ୍ଜଳି' କବିତା ଆଦର୍ଶ ଭକ୍ତିମୂଳକ ଗୀତିକବିତା ଭାବରେ ସୁପରିଚିତ ।

ଦେଶପ୍ରେମମୂଳକ (Patriotic) ଗୀତିକବିତା :—କବିତାରେ ସ୍ୱଦେଶପ୍ରୀତି ଓ ଜାତୀୟତାବୋଧ ଆଧୁନିକ କାଳର କଥା । ପ୍ରାଚୀନ କିମ୍ବା ମଧ୍ୟଯୁଗୀୟ ସାହିତ୍ୟରେ ସ୍ୱଦେଶପ୍ରୀତି ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ ନାହିଁ । ଦେଶର ଅତୀତ ଗୌରବ ପ୍ରତି ଶ୍ରଦ୍ଧା, ଦେଶମାଟି ପ୍ରତି ସ୍ୱାଭାବିକ ଅନୁରାଗ, ଆକର୍ଷଣ ଏବଂ ଶହୀଦ୍-ମାନଙ୍କ ପ୍ରତି କବି ହୃଦୟରେ ଯେଉଁ ଅନୁରକ୍ତି ତାହା ଏହି ଦେଶପ୍ରେମମୂଳକ ଗୀତିକବିତାରେ ପ୍ରକଟିତ ହୁଏ । ବଙ୍କିମଚନ୍ଦ୍ରଙ୍କ 'ବନ୍ଦେମାତରମ୍', ରବୀନ୍ଦ୍ରନାଥଙ୍କ "ଜନଗଣମନ ଅଧିନାୟକ", କୁନ୍ତଳା କୁମାରୀଙ୍କ 'ଉତ୍କଳ ବନ୍ଦନା', ଗୋଦାବରୀଶ

ମହାପାତ୍ରଙ୍କ "ଭଗ୍ନ କଙ୍କାଳ" ଇତ୍ୟାଦି କବିତା ଉଚ୍ଚକୋଟୀର ଦେଶପ୍ରେମମୂଳକ କବିତା ଭାବରେ ଖ୍ୟାତ ।

ପ୍ରେମମୂଳକ (Love Erotic) ଗୀତିକବିତା :—ପ୍ରେମ ମଣିଷ ହୃଦୟର ଏକ ସହଜାତ ପ୍ରବୃତ୍ତି । ପ୍ରେମର ଆକର୍ଷଣ ଓ ପ୍ରେମରେ ପରାଜୟ—ଉଭୟ କବିର ହୃଦୟରେ ଦ୍ରୁତ ଆଲୋଡ଼ନ ଏବଂ ଭାବାବେଗ ସୃଷ୍ଟିକରେ । ପ୍ରେମରେ ବ୍ୟର୍ଥତା ଅକବିକୁ ବୈରାଗୀ କରେ, କବିକୁ କରେ ମହାନ୍-କବି । ନିଜ ହୃଦୟର ଦଗ୍‌ଧ ଏବଂ ବିଦଗ୍‌ଧ ପ୍ରେମାନୁଭୂତିକୁ କବି ଯେତେବେଳେ ଶବ୍ଦ ଓ ଛନ୍ଦରେ ସଜ୍ଜିତ କରି କବିତା ଆକାରରେ ପ୍ରକାଶ କରେ, ସେତେବେଳେ ତାହାକୁ ପ୍ରେମମୂଳକ ଗୀତିକବିତା ବୋଲି କୁହାଯାଏ । ମାୟାଧର ମାନସିଂହଙ୍କ 'ଧୂପ' ଓ ନିତ୍ୟାନନ୍ଦ ମହାପାତ୍ରଙ୍କ 'ମରମ' କବିତା ସଂକଳନର ଗୀତିକବିତା ଗୁଡ଼ିକ ଏହି ଶ୍ରେଣୀର ମର୍ମସ୍ପର୍ଶୀ କବିତା ।

ପ୍ରକୃତି (Nature) ସଂପର୍କୀୟ ଗୀତିକବିତା :—ପ୍ରକୃତିର ଅନାବିଳ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ କବିର ହୃଦୟକୁ ସହଜରେ ଆକୃଷ୍ଟ କରେ; ତାର ଅବସନ୍ନ, ଉଦାସ ମନକୁ ସ୍ୱପ୍ନର ସବୁଜିମାରେ ଭରିଦିଏ । ପ୍ରକୃତିର ସେଇ ଅକୃତ୍ରିମ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟା-ନୁଭୂତି କବିର ଲେଖନୀରେ ଯେତେବେଳେ ଗୀତିମୟ କାବ୍ୟରୂପ ଧାରଣ କରେ, ତାକୁ କୁହାଯାଏ ପ୍ରକୃତି ବିଷୟକ ଗୀତିକବିତା । ଇଂରେଜି ସାହିତ୍ୟରେ ପ୍ରକୃତି-କବି ଓ୍ୱାର୍ଡ଼ସ୍ୱାର୍ଥଙ୍କ "'The Daffodils" ଠାରୁ ଆରମ୍ଭ କରି ଭକ୍ତକବି ମଧୁସୂଦନଙ୍କ 'ପଦ୍ମ' ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଅଜସ୍ର ନୈସର୍ଗିକ ଗୀତିକବିତା ରଚିତ ହୋଇ ସାରିଥିଲେ ସୁଦ୍ଧା, ପ୍ରକୃତିର ଆବେଦନ କବି ପାଖରେ ଆଜିଯାଏ ଅକ୍ଷୁଣ୍ଣ, ଅପରିହାର୍ଯ୍ୟ ହୋଇ ରହିଛି ଏବଂ ରହିବ ।

ସମ୍ବୋଧନମୂଳକ (Ode) ଗୀତିକବିତା .—ପ୍ରାଚୀନ କାଳରେ ଗ୍ରୀକ୍ ସାହିତ୍ୟରେ ସମ୍ମିଳିତ କଣ୍ଠରେ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ଉପରେ ବିଭିନ୍ନ ସ୍ୱର ଓ ଭଙ୍ଗୀରେ ନୃତ୍ୟ ସହିତ ଯେଉଁ ଗୀତ ଗାନ କରାଯାଉଥିଲା, ତାକୁ କୁହାଯାଉଥିଲା 'Ode' ବା ସମ୍ବୋଧନ ଗୀତିକା । ପରବର୍ତ୍ତୀକାଳରେ ଇଂରେଜି ସାହିତ୍ୟରେ ଏହି 'Ode'ର ପ୍ରବୃତ୍ତି ପରିବର୍ତ୍ତିତ ହୋଇଗଲା । ସମ୍ମିଳିତ କଣ୍ଠ (Chorus) ସ୍ୱର ବଦଳରେ କୌଣସି ବ୍ୟକ୍ତି ବା ବସ୍ତୁକୁ ସମ୍ବୋଧନ କରି ଗାମ୍ଭୀର୍ଯ୍ୟପୂର୍ଣ୍ଣ କୌଣସି ଭାବକୁ କବି ଯେତେବେଳେ ନିଜ ଆତ୍ମାନୁଭୂତି ମାଧ୍ୟମରେ କବିତାରେ ପ୍ରକାଶ କଲା, ତାକୁ କୁହାଗଲା 'Ode' ବା ସମ୍ବୋଧଗୀତିକା । P. B. Shelly ଙ୍କ "Ode to the West wind", Keets ଙ୍କ "Ode to a Nightingale" ଏହି ଶ୍ରେଣୀର Ode ବା ସମ୍ବୋଧନମୂଳକ ଗୀତିକବିତା । ଓଡ଼ିଆ ପ୍ରାଚୀନ

ସାହିତ୍ୟରେ 'କୋଇଲି କବିତା'କୁ ଏହି ଶ୍ରେଣୀ କବିତାର ଅନ୍ତର୍ଭୁକ୍ତ କରାଯାଇ ପାରେ ।

ଚତୁର୍ଦ୍ଦଶପାଦୀ
(Sonnet)

ସନେଟ୍ ବା ଚତୁର୍ଦ୍ଦଶପାଦୀ କବିତା ହେଉଛି ଗୀତିକବିତାର ଏକ ଭିନ୍ନ ଅଙ୍ଗ । ଏଥିରେ କୌଣସି ଏକ ଅନୁଭୂତି, କୌଣସି ଗୋଟିଏ ହୃଦୟାବେଗ ଅଖଣ୍ଡ ଓ ସାମଗ୍ରିକ ଭାବରେ ପ୍ରକାଶିତ ହୁଏ । ଏହି କଳ୍ପନା ଓ ଆବେଗ ଚତୁର୍ଦ୍ଦଶ ପଂକ୍ତିରେ ସଂଗୃହୀତ ହୋଇଥାଏ; ମାତ୍ର ଚଉଦ ଗୋଟି ଧାଡ଼ିରେ ମୂଳରୁ ଶେଷ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଭାବର ସଂହତି ଓ ସାମଞ୍ଜସ୍ୟପୂର୍ଣ୍ଣ ସମଗ୍ରତା ଏଥିରେ ସଂରକ୍ଷିତ ହୁଏ ।

ସମ୍ଭବତଃ ତ୍ରୟୋଦଶ ଶତାବ୍ଦୀରେ ଇଟାଲିରେ ଏହି ଚତୁର୍ଦ୍ଦଶପଦୀ କବିତାର ପ୍ରଥମ ପ୍ରଚଳନ ହୋଇଥିଲା । ଇଟାଲୀୟ କବି ପେଟ୍ରାର୍କ (Petrarch . 1303—1374)ଙ୍କ ହାତରେ ଏଇ ସନେଟ୍ ରଚନା ଚତୁର୍ଦ୍ଦଶ ଶତାବ୍ଦୀର ମଧ୍ୟ ଭାଗରେ ଶୈଳ୍ପିକ ସାର୍ଥକତା ଲାଭକଲା । ଇଟାଲି ଭାଷାରେ Sonnet କହିଲେ short poem ବା କ୍ଷୁଦ୍ର କବିତାକୁ ବୁଝାଯାଉଥିଲା । ଇଟାଲୀୟ 'ସନେଟୋ' (ମୃଦୁଧ୍ୱନି) ଶବ୍ଦରୁ ଏହି ସନେଟ ଶବ୍ଦର ଉତ୍ପତ୍ତି ।

"ସନେଟ ପ୍ରଥମ ଆଠ ଧାଡ଼ିକୁ କୁହାଯାଉଥିଲା ଅଷ୍ଟକ (octave) ଏବଂ ଦ୍ୱିତୀୟ ଛଅ ଧାଡ଼ିକୁ କୁହାଯାଉଥିଲା ଷଷ୍ଟକ (sestet) । ଅଷ୍ଟକର ଆଠଟି ପଦ ଦୁଇଗୋଟି ଚତୁଷ୍ପଦୀରେ ବିଭକ୍ତ; ପ୍ରତ୍ୟେକ ଚତୁଷ୍ପଦୀରେ ପ୍ରଥମ ଧାଡ଼ି ସଙ୍ଗରେ ଚତୁର୍ଥ ଧାଡ଼ି ଓ ଦ୍ୱିତୀୟ ଧାଡ଼ି ସଙ୍ଗରେ ତୃତୀୟ ଧାଡ଼ିର ମିଳନ ହୁଏ । ଯଥା :—

"ଏ କି ଦେବ ଦୃଶ୍ୟ ଆଜି ଦେଖଇ ନୟନ ? (କ)
ନିଖିଳ ଜନନୀ ନିଜେ ବ୍ରହ୍ମାଣ୍ଡ ଈଶ୍ୱର (ଖ)
ମୋ ନନ୍ଦନ ବୋଲି ଆହା ବଢ଼ାଇ ଶ୍ରୀକର (ଖ)
ଧରିଛନ୍ତି ପ୍ରେମ ଯୋଡ଼େ ପ୍ରେମ-ପ୍ରସ୍ରବଣ ।" (କ)

ଅଷ୍ଟକରେ ଏହି ଧରଣର ଦୁଇଟି ଚତୁଷ୍ପଦୀ ଥାଏ । ଏମାନଙ୍କୁ ସଂକ୍ଷେପରେ କଖଖକ, ଗଘଘଗ କୁହାଯାଉ । ଷଷ୍ଟକ ଯେଉଁ ସମସ୍ତ ପଦରେ ଗଠିତ, ସେମାନଙ୍କର ଅନେକ ରକମର ସମ୍ମିଳନ ଅଛି । (୧) କୌଣସି କୌଣସି ଠାରେ ଙ ଚଛ ଙଚଛ (୨) କୌଣସିଠାରେ ଙଚ ଙଚ ଙଚ ଇତ୍ୟାଦି ।"

("ସବୁଜ ଅକ୍ଷର"—ଅନ୍ନଦାଶଙ୍କର ରାୟ— ପୃ . ୧୦୪)

ଇଟାଲିର ସନେଟ ରଚନାର ଶୈଳୀ ପରବର୍ତ୍ତୀକାଳରେ ଇଂରେଜ କବିମାନଙ୍କ ହାତରେ ବଦଳି ଯାଇଥିଲା । ମହାକବି ସେକ୍‌ସପିୟର ପେଟ୍ରାର୍କୀୟ ସନେଟ ଶୈଳୀକୁ ପରିହାର କରି ନିଜେ ଏକ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଶୈଳୀ ପ୍ରବର୍ତ୍ତନ କରିଥିଲେ । ସେ ଅଷ୍ଟକ ଓ ଷଷ୍ଟକର ଶୃଙ୍ଖଳାଭଙ୍ଗ କରି, କଖ କଖ, ଗଘ ଗଘ, ଙଚ ଙଚ ଓ ଶେଷ ଦୁଇ ପଧର ମେଳ (ଯଥା: ଛଛ) ଘଟାଇଛନ୍ତି ।

ଫ୍ରାନ୍‌ସରେ ଫରାସୀ କବିମାନେ ସନେଟ ସ୍ରୋତରେ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଆଣି ତାକୁ ଛଅନୋଟି ଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରିଥିଲେ — ଯାହାର ନବମ ଓ ଦଶମ ପଂକ୍ତି ମିତ୍ରାକ୍ଷର ପୟାରରେ ରଚିତ ହେଉଥିଲା ।

ଏଥିରୁ ଏକଥା ସହଜରେ ଉପଲବ୍‌ଧ ହେବ ଯେ ସନେଟର ସ୍ରୋତ ଦେଶ, କାଳ, ପାତ୍ର ଭେଦରେ ପରିବର୍ତ୍ତିତ ହୋଇଛି । କିନ୍ତୁ ଚଉଦଟି ପଂକ୍ତିର ସୀମିତ ପରିବେଶ ମଧ୍ୟରେ କବି ହୃଦୟର ଏକ ଅଖଣ୍ଡ ଭାବାବେଗକୁ ପ୍ରକାଶ କରିବାର ଆୟାସ-ସାଧ୍ୟ ଶିଳ୍ପକଳା ଭାବରେ ସନେଟ୍ ଅଧିକ ଲୋକପ୍ରିୟତା ଅର୍ଜ୍ଜନ କରିଛି ।

ବଙ୍ଗଳା ସାହିତ୍ୟରେ ମାଇକେଲ୍ ମଧୁସୂଦନ ଓ ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟରେ ଭକ୍ତକବି ମଧୁସୂଦନ ସନେଟ ବା ଚତୁର୍ଦ୍ଦଶପାଦୀ କବିତାର ପ୍ରଥମ ପ୍ରାଣ-ପ୍ରତିଷ୍ଠାତା । ମଧୁସୂଦନଙ୍କ ଚବିଶ ଗୋଟି ସନେଟ 'ବସନ୍ତଗାଥା' ନାମରେ ପ୍ରଥମେ ୧୯୦୬ ରେ ପ୍ରକାଶିତ ହୋଇଥିଲା । ଏଥିରେ ସନ୍ନିବିଷ୍ଟ ସନେଟମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରୁ 'ଅତୀତ' ଓ 'କାଳିଦାସ' କବିତାରେ ସେ ସେକ୍‌ସପିୟରୀୟ ସନେଟ ଶୈଳୀ ଅନୁସରଣ କରିଥିଲେ ସୁଦ୍ଧା 'ହୃଦୟ ସଙ୍ଗୀତ' 'ନବଜାତ ଶିଶୁ' ଇତ୍ୟାଦି କବିତାରେ ସେକ୍‌ସପିୟରଙ୍କ ସ୍ରୋତ ସହିତ ପେଟ୍ରାର୍କୀୟ ସ୍ରୋତର ମିଶ୍ରଣ ଘଟାଇଛନ୍ତି ।

ମଧୁସୂଦନଙ୍କ ପରେ ବହୁ କବି ସନେଟ ରଚନା କରି ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆ ଗୀତି-କବିତାକୁ ପରିପୁଷ୍ଟ କରିଛନ୍ତି । ସାର୍ଥକ ସନେଟ ଭାବରେ ମାୟାଧର ମାନସିଂହଙ୍କ ସନେଟ-ସଙ୍କଳନ 'ଜୁଈ', କୁଞ୍ଜବିହାରୀ ଦାସଙ୍କ 'ପ୍ରଭାତୀ', ଗୁରୁପ୍ରସାଦ ମହାନ୍ତିଙ୍କ 'ସମୁଦ୍ରସ୍ନାନ'ର ଦଶଗୋଟି ସନେଟ୍ ଓ ବିଭୂଦତ୍ତ ମିଶ୍ରଙ୍କ 'ଶହେଟି ସନେଟ୍' ନାମ ସ୍ୱତଃ ମନକୁ ସ୍ପର୍ଶକରେ ।

ଶୋକଗୀତି

(Elegy)

ବ୍ୟାଧ ଦ୍ୱାରା ବାଣବିଦ୍ଧ କ୍ରୌଞ୍ଚକୁ ଦେଖି ବାଲ୍ମୀକିଙ୍କ ହୃଦୟ ଶୋକରେ ଅଭିଭୂତ ହୋଇପଡ଼ିଥିଲା । ସେ ମୁହ୍ୟମାନ ହୋଇ ପଡ଼ିଥିଲେ । କିନ୍ତୁ ସେଇ ଅଭିଭୂତ, ବାକ୍‌ରୁଦ୍ଧ ଅବସ୍ଥା ଅତିକ୍ରମ କରି ଯେତେବେଳେ ସେଇ ଶୋକାନୁଭୂତି

ତାଙ୍କ ହୃଦୟରେ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରିବା ପାଇଁ ବ୍ୟାକୁଳ ହୋଇ ଉଠିଲା ସେ ତାଙ୍କ କଣ୍ଠରେ ଶ୍ଳୋକ ଉଚ୍ଚାରଣ କରିଥିଲେ—

"ମା ନିଷାଦ ! ପ୍ରତିଷ୍ଠା ତ୍ୱମଗମଃ ଶାଶ୍ୱତୀ ସମାଃ;"

ତାଙ୍କର ସେଇ ଶୋକ ଶ୍ଳୋକରେ ପରିଣତ ହୋଇଥିଲା । ଶୋକାନୁଭୂତି ରୂପାନ୍ତରିତ ହୋଇଥିଲା ଚିରନ୍ତନ କବିତାରେ । ଏହି ଶୋକଜନିତ ଶ୍ଳୋକ ବାଲ୍ମୀକିଙ୍କୁ ଭାରତୀୟ ସାହିତ୍ୟ-ପରମ୍ପରାରେ ଆଦିକବିର ଗୌରବ ଆଣି ଦେଇ-ଥିଲା । ଯେଉଁ ଶୋକଜନିତ ବିଷାଦ ବ୍ୟକ୍ତିବିଶେଷଙ୍କ ଅନ୍ତର୍ଜଗତର ସାମଗ୍ରୀ; ତାହା କରୁଣ ରସରେ ପରିଣତ ହୋଇ ସାହିତ୍ୟର ଉପାଦାନରେ ରୂପାନ୍ତରିତ ।

ସାହିତ୍ୟରେ ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାର ଅନୁଭୂତିର ପରିପ୍ରକାଶ ଘଟେ । ଗୋଟିଏ ଗୋଟିଏ ପ୍ରକାର ଅନୁଭୂତି ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ପ୍ରକାର ରସର ଜଗତ ସୃଷ୍ଟିକରେ । ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାର ଭାବାବେଗ ଭିତରୁ ଶୋକର ଅନୁଭୂତି ତୀବ୍ରତମ । ସେଥିପାଇଁ କୁହାଯାଏ, ବେଦନାହିଁ ହେଉଛି ପ୍ରଜ୍ଞାର ଉତ୍ସ । ବାୟରନ୍ ତାଙ୍କର କାବ୍ୟନାଟ୍ୟ 'Manfred'ରେ କହିଛନ୍ତି, "Sorrow is knowledge." ଗୀତିକବିତା ଯେହେତୁ ଭାବାତ୍ମକ କବିତା, ଶୋକଜନିତ ଭାବାବେଗସମ୍ବଳିତ କବିତା ତାର ଏକ ସ୍ୱାଭାବିକ ପ୍ରଧାନ ଅଙ୍ଗ ଭାବରେ ଗୃହୀତ ।

ଶୋକ-ଗୀତି (Elegy) ସନେଟ୍ ଭଳି କୌଣସି ନିର୍ଦ୍ଧାରିତ କାବ୍ୟ-ରୀତିରେ ରଚିତ ହୁଏ ନାହିଁ । ଗ୍ରୀକ୍ 'Elegos' ଶବ୍ଦରୁ 'Elegy' ଶବ୍ଦର ଉତ୍ପତ୍ତି । ମାତ୍ର ପ୍ରାଚୀନ ଗ୍ରୀକ୍ ସାହିତ୍ୟରେ ଏଲିଜି ଶୋକାତ୍ମକ ଗୀତିକବିତା ନଥିଲା, ଥିଲା ଦାମ୍ପତ୍ୟ ଜୀବନ ଓ ଆମୋଦପ୍ରମୋଦ ବିଷୟ ବର୍ଣ୍ଣିତ ଗୀତିକା, ଯେଉଁଥିରେ ସମୟ ସମୟରେ ମୃତ୍ୟୁ-ଶୋକ ଏବଂ ମୃତବ୍ୟକ୍ତିର କବରଲିପିର ବର୍ଣ୍ଣନା ପ୍ରକାଶିତ ହେଉଥିଲା । ଇଂରେଜ ସାହିତ୍ୟରେ ଏଲିଜାବେଥ୍ ଯୁଗରୁ 'ଏଲିଜି' ଶୋକାତ୍ମକ ଗୀତିକବିତା ଭାବରେ ପରିଚିତ ହେଲା । ଆଧୁନିକ କାଳରେ କୌଣସି ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ବ୍ୟକ୍ତିଙ୍କ ମୃତ୍ୟୁ ଅଥବା ସାଧାରଣ ଭାବେ ମୃତ୍ୟୁ ବିଷୟିକା ବର୍ଣ୍ଣନାକୁ Elegy କୁହାଯାଉଛି । *

---

* Elegy, in ancient Greece, a poem written in elegiac couplets, sung to the accompaniment of the flute. Its themes included martial and convivial subjects, laments and epitaph in which the dead spoke in the first person. × × × a mournful lyric whose theme is either death in general or death of a specific person.

—The Readers Companion to world Literature.

ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆ ଶୋକ କବିତାର ଧାରା

ପ୍ରାଚୀନ ଓ ମଧ୍ୟଯୁଗୀୟ ଓଡ଼ିଆ କାବ୍ୟ ସାହିତ୍ୟରେ ପୌରାଣିକ ଚରିତ୍ରମାନଙ୍କ ଶୋକାନୁଭୂତିକୁ ପାଥେୟ କରି ବହୁ ଶୋକଗୀତି ଅଥବା ଶୋକାତ୍ମକ କବିତା ରଚିତ ହୋଇଥିଲା । ଆତ୍ମୀୟସ୍ୱଜନ କିମ୍ବା ବରେଣ୍ୟ ବ୍ୟକ୍ତିମାନଙ୍କ ମୃତ୍ୟୁରେ ଶୋକ ପ୍ରକାଶ କରିବାର ପ୍ରବଣତା ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟରେ ଗତ ଶତାବ୍ଦୀର ଶେଷ ଭାଗରେ ପରିଲକ୍ଷିତ ହେଲା । ଭକ୍ତକବି ମଧୁସୂଦନ ଓ ଫକୀରମୋହନ ଏଭଳି ବହୁ ସାର୍ଥକ ଶୋକ-କବିତା ରଚନାକରି ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟରେ ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଶୋକ-କବିତା ରଚନାର ବଳିଷ୍ଠ ପରମ୍ପରା ସୃଷ୍ଟି କରିଯାଇଛନ୍ତି । ମଧୁସୂଦନ ସ୍ୱରଚିତ ଶୋକଗୀତିରେ କେବଳ ମୃତବ୍ୟକ୍ତିପାଇଁ ନିଜର ମର୍ମବେଦନା ବ୍ୟକ୍ତ କରି ନାହାନ୍ତି, ମରଣ ଯେ ଜୀବନକୁ ଅମୃତର ସୋପାନରେ ପରିଣତ କରେ, ସେ କଥା ସ୍ମରଣ ରଖି ଭଗବଦ୍ ବିଶ୍ୱାସ ଓ ପରଲୋକରେ ମୃତବ୍ୟକ୍ତି ସହ ପୁନର୍ମିଳନର ଚିତ୍ର ମଧ୍ୟ ଅଙ୍କନ କରିଛନ୍ତି । କୌଣସି ବନ୍ଧୁପତ୍ନୀଙ୍କ ବିୟୋଗକୁ ଲକ୍ଷ୍ୟକରି ରଚିତ 'ବିଚ୍ଛେଦେ', 'ରାଧାନାଥ ବିୟୋଗେ', 'ଶୋକଲହରୀ' ଓ 'ଶୋକଶ୍ଳୋକ' ପ୍ରଭୃତି ମଧୁସୂଦନଙ୍କର ସାର୍ଥକ ଶୋକ କବିତା । ଫକୀର ମୋହନ ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଜୀବନରେ ନିଜର ପ୍ରିୟତମା ପତ୍ନୀ କୃଷ୍ଣ କୁମାରୀ ଓ ସ୍ନେହାସ୍ପଦ ପୁତ୍ର ମନମୋହନର ବିୟୋଗ ଯନ୍ତ୍ରଣା ଭୋଗ କରୁଥିଲେ । ଏହି ମର୍ମନ୍ତୁଦ ବିୟୋଗ-ବେଦନା ତାଙ୍କର 'ମୃତ ଶିଶୁପୁତ୍ର ମନମୋହନ' ଓ "ହସି ହସି ଗଲା ମତେ କନ୍ଦାଇ କନ୍ଦାଇ", ଏବଂ "ପୁଣି କି ଦେଖିବି ସେହି ସହାସ୍ୟ ବଦନ" କବିତାରେ ମୂର୍ତ୍ତିମନ୍ତ ହୋଇଛି ।

କାନ୍ତକବି ଲକ୍ଷ୍ମୀକାନ୍ତ ମହାପାତ୍ରଙ୍କ ରଚିତ "କଲ୍ଲୋଳ"ର ଅଧିକାଂଶ କବିତା ଥିଲା ଶୋକ କବିତା । ରୋଗ ତାଙ୍କ ଦେହରୁ କାନ୍ତି ଅପହରଣ କରିଥିଲେ ସୁଦ୍ଧା ତାଙ୍କର କାନ୍ତ କବିତାବଳୀରେ ଜୀବନର ଶାନ୍ତ, ସୁନ୍ଦର ରୂପ ପ୍ରକଟିତ ହେଉଥିଲା । 'କଲ୍ଲୋଳ'ର ଶୋକ କବିତାରେ ସେ ସ୍ୱର୍ଗୀୟ କବି ରାଧାନାଥ ('ଶ୍ମଶାନରେ ରାଧାନାଥ'), ମଧୁସୂଦନ ('ଶ୍ମଶାନରେ ମଧୁସୂଦନ') ଫକୀରମୋହନ ('ବ୍ୟାସକବି ଫକୀର ମୋହନଙ୍କ ମହାପ୍ରୟାଣ'), ଗୋପବନ୍ଧୁ ('ସ୍ମୃତିତର୍ପଣ') ଓ ଚନ୍ଦ୍ରାମଣି ମହାନ୍ତି ପ୍ରମୁଖଙ୍କ ପ୍ରତି ସେ ଏହି କବିତାଗୁଚ୍ଛରେ ନିଜର ଆନ୍ତରିକ ଶ୍ରଦ୍ଧା ଅର୍ପଣ କରିଛନ୍ତି ।

ସତ୍ୟବାଦୀ ବନ ବିଦ୍ୟାଳୟର ଶିକ୍ଷକ ଥିଲା ବେଳେ ପଣ୍ଡିତ ଗୋଦାବରୀଶ ମିଶ୍ର ତାଙ୍କର ଜଣେ ଦୂରାଗତ ଗୁରୁ ବଂଶୀର ଅକାଳ ମୃତ୍ୟୁରେ ଯେଉଁ ତିନୋଟି ଶୋକ-କବିତା ('ନିମିଷକ ଦେଖା', 'ହୋଇଥାନ୍ତା' ଓ 'ଆଅବାବୁ') ରଚନା

କରିଥିଲେ, ସେଥିରେ କେବଳ ଜଣେ ଶିକ୍ଷକ ହୃଦୟର ଶୋକାଚ୍ଛନ୍ନ ଭାବ ନୁହେଁ; ଜଣେ ଦରଦୀ କବି ହୃଦୟର ସଜଳ କାରୁଣ୍ୟ ପ୍ରକଟିତ ।

ପରବର୍ତ୍ତୀକାଳରେ ଗୋପବନ୍ଧୁ ଓ ମହାତ୍ମାଗାନ୍ଧୀଙ୍କ ମୃତ୍ୟୁରେ ମାୟାଧର ମାନସିଂହ, ରାଧାମୋହନ ଗଡ଼ନାୟକ, ଅନନ୍ତ ପଟ୍ଟନାୟକ, ସଚ୍ଚିଦାନନ୍ଦ ରାଉତରାୟ ପ୍ରମୁଖ ବହୁ ବିଶିଷ୍ଟ କବି ଏକ ବା ଏକାଧିକ ଅଶ୍ରୁଳ ଶୋକକବିତା ରଚନା କରିଛନ୍ତି । କୌଣସି ସାହିତ୍ୟିକ, ଚଳଚ୍ଚିତ୍ର ଅଭିନେତା କିମ୍ବା ରାଷ୍ଟ୍ରନାୟକଙ୍କ ମୃତ୍ୟୁରେ ସ୍ମରଣିକା ଗ୍ରନ୍ଥ ପ୍ରକାଶ କରିବା ଏବଂ ସେଥିରେ ସ୍ୱର୍ଗତଃ ଆତ୍ମାପ୍ରତି ଶୋକ-କବିତା ମାଧ୍ୟମରେ ଜୀବିତ କବିମାନେ ଶ୍ରଦ୍ଧାଞ୍ଜଳି ଜଣାଇବା ସାଂପ୍ରତିକ କାଳରେ ଏକ ଅବଶ୍ୟକର୍ତ୍ତବ୍ୟରେ ପରିଣତ ହୋଇଛି । ତେଣୁ ପ୍ରେମକବିତା ଭଳି ଶୋକ-କବିତା ଆମ ସାହିତ୍ୟରେ ଆଜି ବେଶ୍ ଲୋକପ୍ରିୟ ହୋଇପାରିଛି । କାରଣ ପ୍ରେମ ଏବଂ ମୃତ୍ୟୁ ଜୀବନର ଦୁଇଟି ଅବଧାରିତ ସତ୍ୟ । ଅତ୍ୟାଧୁନିକ ଗଦ୍ୟ କବିତାରେ ଶୋକର କାରୁଣ୍ୟ ଛଳ ଛଳ ହୋଇ ଗୀତିମୟ ଛନ୍ଦରେ ପ୍ରକାଶିତ ହେଉନଥିଲେ ସୁଦ୍ଧା 'ମୃତ୍ୟୁ ଚେତନା' ଗଦ୍ୟ କବିତାରେ ପ୍ରଧାନ ଭାବବସ୍ତୁ ଭାବରେ ପ୍ରକଟିତ ହେଉଥିବା ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଉଛି ।

ମହାକାବ୍ୟ

(Epic)

ପ୍ରାଚ୍ୟରେ ଯାହାକୁ 'ମହାକାବ୍ୟ' ବୋଲି କୁହାଯାଏ, ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ସାହିତ୍ୟରେ ତାହା 'Epic' ନାମରେ କଥିତ । ସଂସ୍କୃତ ଅଳଂକାର ଶାସ୍ତ୍ରରେ 'ମହାକାବ୍ୟ'ର କେତେକ ବିଶିଷ୍ଟ ଲକ୍ଷଣ ରହିଛି । ଦଣ୍ଡୀ ଓ ବିଶ୍ୱନାଥ କବିରାଜଙ୍କ ମତ ଅନୁଯାୟୀ ପ୍ରାଚ୍ୟ ମହାକାବ୍ୟର ଲକ୍ଷଣଗୁଡ଼ିକ ଏହିପରି ।

ପ୍ରାଚ୍ୟ ମହାକାବ୍ୟର ଲକ୍ଷଣ

(କ) ମହାକାବ୍ୟ କେତେଗୁଡ଼ିଏ ସର୍ଗରେ ବିଭକ୍ତ ହେବା ଦରକାର । 'ସାହିତ୍ୟ ଦର୍ପଣ' ଗ୍ରନ୍ଥରେ ବିଶ୍ୱନାଥ କବିରାଜ ଏହି ସର୍ଗର ସଂଖ୍ୟା ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ କରି କହିଛନ୍ତି "ସର୍ଗା ଅଷ୍ଟାଧିକା ଇହ" ଅର୍ଥାତ୍ ମହାକାବ୍ୟର ସର୍ଗ ସଂଖ୍ୟା ଆଠରୁ ଊଣା ହେବ ନାହିଁ । ପୁଣି ସର୍ଗଗୁଡ଼ିକ ଅତିରିକ୍ତ ଦୀର୍ଘ କିମ୍ବା ଅତି କ୍ଷୁଦ୍ର ହେବ ନାହିଁ । ସର୍ଗଗୁଡ଼ିକ ପରସ୍ପର ଋହସାପେକ୍ଷ ହେବା ଉଚିତ । ସମଗ୍ର ସର୍ଗ ଗୋଟିଏ ଛନ୍ଦରେ ରଚିତ ହେବ । ଗୋଟିଏ ସର୍ଗର ଛନ୍ଦ ଅନ୍ୟ ସର୍ଗର ଛନ୍ଦଠାରୁ ଅଲଗା ହେବା ବାଞ୍ଛନୀୟ । ପ୍ରତ୍ୟେକ ସର୍ଗର ଶେଷରେ ପରବର୍ତ୍ତୀ ସର୍ଗର ବର୍ଣ୍ଣିତ ବିଷୟର ସୂଚନା ରହିବ । ସର୍ଗ ଅନ୍ତର୍ଗତ ମୁଖ୍ୟ ବିଷୟବସ୍ତୁ ଅନୁସାରେ ସର୍ଗର ନାମକରଣ ହେବ ।

(ଖ) ଆଶୀର୍ବାଦ, ନମସ୍କାର ବା ବସ୍ତୁନିର୍ଦ୍ଦେଶ ଦ୍ୱାରା ମହାକାବ୍ୟ ଆରମ୍ଭ ହେବ ।

(ଗ) ମହାକାବ୍ୟ କୌଣସି ଐତିହାସିକ, ପୌରାଣିକ କିମ୍ବା ସତ୍ୟ ଘଟଣା ଅବଲମ୍ବନରେ ରଚିତ ହେବ ।

(ଘ) ମହାକାବ୍ୟ ପାଠ କଲେ ପାଠକ ଧର୍ମ, ଅର୍ଥ, କାମ ଓ ମୋକ୍ଷ ଫଳ ଲାଭ କରିବ ।

(ଙ) ମହାକାବ୍ୟର ନାୟକ ସଦ୍‌ବଂଶଜ, ଧୀରୋଦାତ୍ତ, ଚତୁର ଓ କ୍ଷତ୍ରିୟ ପୁରୁଷ ହେବା ଆବଶ୍ୟକ । ଦେବତା ମଧ୍ୟ ମହାକାବ୍ୟର ନାୟକ ହୋଇ ପାରନ୍ତି ।

(ଚ) ମହାକାବ୍ୟରେ ଚନ୍ଦ୍ର ସୂର୍ଯ୍ୟ ଉଦୟ ପ୍ରଭୃତି ପ୍ରାକୃତିକ ଦୃଶ୍ୟ ବର୍ଣ୍ଣନା; ନଗର, ପର୍ବତ, ସମୁଦ୍ର ପ୍ରଭୃତିର ବର୍ଣ୍ଣନା, ଜଳକ୍ରୀଡ଼ା, ମଧୁପାନ, ବିବାହ ଇତ୍ୟାଦିର ବର୍ଣ୍ଣନା; ଯୁଦ୍ଧ ଓ ମୃତ୍ୟୁ ଇତ୍ୟାଦିର ବର୍ଣ୍ଣନା ରହିଥିବ ।

(ଛ) ମହାକାବ୍ୟର ପଦାବଳୀ ଅଳଂକାର ଓ ରସସମୃଦ୍ଧ ହେବ । ଶୃଙ୍ଗାର, ବୀର, ଶାନ୍ତ ରସ ମଧ୍ୟରୁ ଗୋଟିଏ ରସ ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଲାଭ କରିଥିବ ।

"ସଂସ୍କୃତ ଆଳଂକାରିକମାନଙ୍କ ଏହି ଲକ୍ଷଣକୁ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରି ମହାକାବ୍ୟର ମୂଲ୍ୟାଙ୍କନ କଲେ ରାମାୟଣକୁ ମହାକାବ୍ୟ ବୋଲି କୁହାଯାଇ ପାରିବ ନାହିଁ । କାରଣ ସଂସ୍କୃତ ରାମାୟଣର ସର୍ଗ ସଂଖ୍ୟା ସାତ, ଅଙ୍ଗୀରସ, ଶୃଙ୍ଗାର, ବୀର, ଶାନ୍ତ ରସ ନୁହେଁ; ଏହାର ପ୍ରଧାନ ରସ କରୁଣ । ଏହା ବ୍ୟତୀତ ଛନ୍ଦ ସମ୍ପର୍କୀୟ ନିର୍ଦ୍ଦେଶ ମଧ୍ୟ ରାମାୟଣ ପ୍ରତି ପ୍ରଯୁଜ୍ୟ ନୁହେଁ । ସୁତରାଂ କାଳିଦାସଙ୍କ 'କୁମାର ସମ୍ଭବ' ଅଥବା ମାଘଙ୍କ "କିରାତାର୍ଜ୍ଜୁନୀୟ"କୁ ଯେଉଁ ଅର୍ଥରେ ମହାକାବ୍ୟ ବୋଲି କୁହାଯିବ, ସେହି ବିଚାର ଦୃଷ୍ଟିରୁ 'ରାମାୟଣ' କିମ୍ବା 'ମହାଭାରତକୁ ମହାକାବ୍ୟ ଆଖ୍ୟା ଦିଆଯାଇ ପାରିବ ନାହିଁ ।" ('ସାହିତ୍ୟ କୋଷ', ସଂ ଡଃ ନଗେନ୍ଦ୍ର କୁମାର ଘୋଷ ଓ ଡକ୍ଟର ଅରୁଣ ସାନ୍ୟାଲ)

ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ମହାକାବ୍ୟ
(Epic)

'Epic' ଶବ୍ଦଟି ଗ୍ରୀକ୍ 'Epos' ଶବ୍ଦର ରୂପାନ୍ତର । 'Epos'ର ମୂଳ ଅର୍ଥ ଶବ୍ଦ; ପରେ 'Epose' 'episode'ରେ ପରିଣତ କାହାଣୀ, ସଙ୍ଗୀତ ଓ ବୀରତ୍ୱବ୍ୟଞ୍ଜକ କବିତା ଅର୍ଥରେ ବ୍ୟବହୃତ ହୋଇଛି ।

'The Readers companion to World Literature'ରେ Epicର ସଂଜ୍ଞା ନିରୂପଣ କରାଯାଇ କୁହାଯାଇଛି, "Epic, a long narrative poem in which the characters and the action are of heroic proportions."

ଫଳେଷପରେ ଏକଦା ଏପିକ୍‌କୁ ବୀରତ୍ୱବ୍ୟଞ୍ଜକ କାହାଣୀମୂଳକ କବିତା ଭାବରେ ବୁଝାଯାଉଥିଲା । ସଂସ୍କୃତ ମହାକାବ୍ୟରେ ବିଭିନ୍ନ ଛନ୍ଦର ପ୍ରଚଳନ ପାଇଁ ନିର୍ଦ୍ଦେଶ ଥିଲେ ସୁଦ୍ଧା ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଏପିକ୍ ଗୋଟିଏ ଛନ୍ଦରେ ରଚିତ ହେଉଥିଲା । Hexameter ବା ଷଷ୍ଠପଦୀଚରଣର ବ୍ୟବହାର ଏହି ଏପିକ୍‌ମାନଙ୍କରେ ଥିଲା ଏକ ଲକ୍ଷଣୀୟ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ । ହୋମାରଙ୍କ ରଚିତ 'Illiad' ଏବଂ 'Odyssey' ଭର୍ଜିଲ୍‌ଙ୍କ ବିରଚିତ "Aeneid" ଆଦର୍ଶ ଓ ସାର୍ଥକ ମହାକାବ୍ୟ ଭାବରେ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ସାହିତ୍ୟରେ ସ୍ୱୀକୃତ ହେବାପରେ ଏହି କାବ୍ୟର କଥାବସ୍ତୁ, ଛନ୍ଦ, ଆକାର ଓ ପ୍ରକାର ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ମହାକାବ୍ୟର ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ଭାବରେ ମୋଟାମୋଟି ଗୃହୀତ ହୋଇଥିଲା ।

କିନ୍ତୁ ହୋମାର, ଭର୍ଜିଲ୍‌ଙ୍କ ପରେ ମହାକାବ୍ୟର ମହାସ୍ରୋତରେ ଅନେକ ପରିବର୍ତ୍ତନର ଧାରା ମିଶ୍ରିତ ହେବା ଫଳରେ, ମହାକାବ୍ୟର ଲକ୍ଷଣ, ପ୍ରବୃତ୍ତି ଓ ପ୍ରକୃତିରେ ବହୁ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଘଟିଯାଇଛି । କେବଳ କାବ୍ୟ, କବିତା ନୁହେଁ; ଉପନ୍ୟାସ, ନାଟକ, ଥିଏଟର, ସିନେମା ମଧ୍ୟ ମହାକାବ୍ୟର ଅନ୍ତର୍ଭୁକ୍ତ ହୋଇଛି । ପ୍ରଥମ 'Odyssey" ର କବି ହୋମାର ଓ ସାଂପ୍ରତିକ "Odyssey" ର ଲେଖକ Kazantzakis ଙ୍କ ✳ ମଧ୍ୟରେ ଯେଉଁ ଦୀର୍ଘ ସମୟର ବ୍ୟବଧାନ ସେଥିମଧ୍ୟରେ ମାଳନଦୀରେ ବହୁ ଜଳ ବହିଗଲାଣି; ମହାକାବ୍ୟ ରଚନା କରିବାର ପରିବେଶ ଓ ପୃଷ୍ଠଭୂମି ବଦଳିଗଲାଣି; କିନ୍ତୁ ମହାକାବ୍ୟର ଆବେଦନ ମଣିଷ ହୃଦୟରେ ଆଜିସୁଦ୍ଧା ଅମ୍ଳାନ ରହିଛି ।

ପ୍ରଥମେ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଆଲଙ୍କାରିକମାନେ ମହାକାବ୍ୟକୁ ଦୁଇ ଶ୍ରେଣୀରେ ବିଭକ୍ତ କରିଥିଲେ । (କ) ଜାତୀୟ ମହାକାବ୍ୟ (Epic of Growth), (ଖ) ସାହିତ୍ୟିକ ମହାକାବ୍ୟ (Epic of Art).

ଜାତୀୟ ମହାକାବ୍ୟ
(Epic of Growth)

ଏହି ଶ୍ରେଣୀର ମହାକାବ୍ୟ ପ୍ରକୃତରେ କୌଣସି ଜଣେ ମାତ୍ର କବି ବା ଲେଖକଙ୍କ କଳ୍ପନାପ୍ରସୂତ ରଚନା ନୁହେଁ, ଦେଶରେ ପ୍ରଚଳିତ ଥିବା ବହୁ

✳ Nikos Kazantzakis ଗ୍ରୀକ୍ ସାହିତ୍ୟରେ ସାଂପ୍ରତିକ କାଳର ଜଣେ ବିଶିଷ୍ଟ କବି ଓ ଔପନ୍ୟାସିକ । ତାଙ୍କର ପ୍ରସିଦ୍ଧ ଉପନ୍ୟାସର ନାମ ହେଉଛି "Zobra, the Greek". ସେ ହୋମାରଙ୍କ ମହାକାବ୍ୟ ଅବଲମ୍ବନରେ ତେତିଶ ହଜାର ତିନଶହ ତେତିଶ ପଦ ବିଶିଷ୍ଟ ୨୪ ଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ ଏକ ଦୀର୍ଘ କାବ୍ୟ ଆଧୁନିକ "Odyssey" ରଚନା କରିଛନ୍ତି ।

କିମ୍ବଦନ୍ତୀ, ଲୋକଗାଥା, ଚାରଣ କବିମାନଙ୍କ ମୁଖରେ ପ୍ରଚାରିତ ବୀରତ୍ୱବ୍ୟଞ୍ଜକ ଲୋକଗୀତ ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ଜଣେ କବି ବା ଲେଖକ ଦ୍ୱାରା ସଂଗୃହୀତ ହୋଇ କାବ୍ୟରୂପ ଲାଭକଲେ ତାହା ଜାତୀୟ ମହାକାବ୍ୟ ଭାବରେ ଗୃହୀତ ହୁଏ । ଏହି ମହାକାବ୍ୟରେ ଗୋଟିଏ ଗୋଟିଏ ଦେଶ, ଗୋଟିଏ ଗୋଟିଏ ସଭ୍ୟତାର ଇତିହାସ, ଉତ୍ଥାନ ପତନର କାହାଣୀ ଯେପରି ଉଚ୍ଛଳ ଛନ୍ଦରେ ପ୍ରବାହିତ ହେଉଥାଏ, ଗୋଟିଏ ଗୋଟିଏ ଜାତିର ନରନାରୀଙ୍କର ଆଶା, ଆକାଙ୍‌କ୍ଷା, ସ୍ୱପ୍ନ, କଳ୍ପନା ମଧ୍ୟ ସେହିପରି ତା ସହିତ ମିଶି ଏକାକାର ହୋଇଯାଇଥାଏ । ଆଦିକବି ବାଲ୍ମୀକିଙ୍କ 'ରାମାୟଣ', ବ୍ୟାସଙ୍କ ବିରଚିତ 'ମହାଭାରତ' ଓ ଗ୍ରୀକ୍ ମହାକବି ହୋମାରଙ୍କ 'ଇଲିୟଡ୍' ଓ 'ଓଡିସି' ଏଇଭଳି ଜାତୀୟ ମହାକାବ୍ୟ ।

ସାହିତ୍ୟିକ ମହାକାବ୍ୟ
(Epic of Art)

ସାହିତ୍ୟିକ ମହାକାବ୍ୟ ଅଳଙ୍କାର ଶାସ୍ତ୍ରମାନଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ନିରୂପିତ ମହାକାବ୍ୟର ନିୟମ ମାନି ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଭାବରେ ବିଶିଷ୍ଟ କବିମାନଙ୍କଦ୍ୱାରା ରଚିତ ହୋଇଥାଏ । ଏଭଳି କାବ୍ୟର କଥାବସ୍ତୁ ସାଧାରଣତଃ ଜାତୀୟ ମହାକାବ୍ୟରୁ ସଂଗୃହୀତ ହୋଇଥାଏ । ମହାକବି କାଳିଦାସଙ୍କ ରଚିତ 'କୁମାର ସମ୍ଭବ' ଓ 'ରଘୁବଂଶ' ଏହିଭଳି ସାହିତ୍ୟିକ ମହାକାବ୍ୟ । ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ସାହିତ୍ୟରେ କବିମାନେ ନିଜ ଦେଶର ଇତିହାସକୁ ଅବଲମ୍ବନ କରି ମଧ୍ୟ ମହାକାବ୍ୟମାନ ରଚନା କରି ଯାଇଛନ୍ତି । ଭର୍ଜିଲ୍‌ଙ୍କ 'ଇନିଡ୍' ଇଂରେଜ କବି ମିଲ୍‌ଟନ୍‌ଙ୍କ 'ପାରାଡ଼ାଇଜ୍ ଲଷ୍ଟ୍', ସାରଳା ଦାଶଙ୍କ 'ମହାଭାରତ' ସାହିତ୍ୟିକ ମହାକାବ୍ୟ ଭାବରେ ପରିଚିତ ।

ଆଧୁନିକ ମହାକାବ୍ୟ
(Modern Epic)

ଯେଉଁ ସମୟରେ ହୋମାର 'ଓଡିସି' ରଚନା କରିଥିଲେ, ମିଲ୍‌ଟନ୍ ପ୍ରଣୟନ କରିଥିଲେ 'ପାରାଡ଼ାଇଜ୍ ଲଷ୍ଟ୍' ଅଥବା ସାରଳା ଦାସ ଲେଖିଥିଲେ ଓଡ଼ିଆ 'ମହାଭାରତ' । ସେ ସମୟ ଥିଲା କାବ୍ୟ ରଚନାର ପ୍ରଶସ୍ତ କ୍ଷେତ୍ର । ସମୟର ତୀକ୍ଷ୍ଣ ଦନ୍ତାଘାତରେ ସେ ପରିବେଶ ଆଜି ବିକ୍ଷତ, ବିପର୍ଯ୍ୟସ୍ତ । ମହାକାବ୍ୟ, କାବ୍ୟ ବଦଳରେ ଖଣ୍ଡକାବ୍ୟ, ଅଥବା ଖଣ୍ଡିତ-କାବ୍ୟ, କ୍ଷୁଦ୍ର କବିତାରେ ଆଧୁନିକ ଯୁଗର ଆଶା ଆକାଙ୍‌କ୍ଷା ଆଜି ବ୍ୟକ୍ତ ହେଉଛି । ପଦ୍ୟ ବଦଳରେ ଗଦ୍ୟ ସାହିତ୍ୟରେ ଅଖଣ୍ଡ ପ୍ରଭାବ ବିସ୍ତାର କରିଛି । ତେଣୁ ଆଧୁନିକ ଯୁଗରେ ବିଭିନ୍ନ ସର୍ଗ-ବିଭକ୍ତ

ନାନା ଛନ୍ଦରେ, ବିସ୍ତୃତ ପୃଷ୍ଠଭୂମିରେ, ଧୀରୋଦାତ୍ତ କ୍ଷତ୍ରିୟ କିମ୍ବା ଦେବତାଙ୍କୁ ନାୟକ କରି ମହାକାବ୍ୟ ରଚନା କରିବାର ପରିବେଶ ଆଜି ଆଉ ନାହିଁ । ତେଣୁ ମହାକାବ୍ୟର ସଂଜ୍ଞା ଓ ସ୍ୱରୂପ ଆଜି ବଦଳି ଯାଉଛି ।

ଆଧୁନିକ ଯୁଗର ଅନ୍ୟତମ ଶ୍ରେଷ୍ଠ ଇଂରେଜୀ କବି ଏଜରା ପାଉଣ୍ଡ ତାଙ୍କ "ABC of Reading" ଗ୍ରନ୍ଥରେ ମହାକାବ୍ୟର ସଂଜ୍ଞା ନିର୍ଣ୍ଣୟ କରି କହିଛନ୍ତି, "An epic is a poem including history".

ଆମେରିକାର ସାଂପ୍ରତିକ କାଳର ଅନ୍ୟତମ କଥାଶିଳ୍ପୀ ମେରୀ ମାକାର୍ଥି ହିଅର ଭିଏତନାମର ସୈନ୍ୟବାହିନୀର ସାରଥ୍ୟକୁ ଏପିକ୍ ସଂଗ୍ରାମ ବୋଲି ବର୍ଣ୍ଣନା କରି କହିଛନ୍ତି, "their défence of their land has the quality of an epic; i.e, of a work of art surpassing the dimensions of realism."

(Sunday Times, 21st, July, 68)

ତେଣୁ ମୋଟାମୋଟି ଭାବରେ ସାଂପ୍ରତିକ କାଳର ଦୁଇଜଣ ବିଶିଷ୍ଟ କବି ଓ ଗଦ୍ୟଶିଳ୍ପୀଙ୍କ ମତରେ epic ହେଉଛି "a poem including history" ଏବଂ "a work of art surpassing the dimensions of realism." ମହାକାବ୍ୟରେ ଐତିହାସିକ ଚେତନା, ବାସ୍ତବତାବାଦର ଆୟତନକୁ ଅତିକ୍ରମ କରି ଚିରନ୍ତନତା ଲାଭ କରିବାର ଶକ୍ତି—ଏହାହିଁ ହେଉଛି ତାର ଦୁଇ ପ୍ରଧାନ ପ୍ରବୃତ୍ତି ।

ଇତିହାସ କହିଲେ ଆଜି କେହି କେବଳ ରାଜ୍ୟ ବିସ୍ତାର, ଯୁଦ୍ଧରେ ବିଜୟ କିମ୍ବା ଶାସନ କ୍ଷମତାର ପରିବର୍ତ୍ତନକୁ ବୁଝେ ନାହିଁ । ଦେଶ ମଧ୍ୟରେ ବାସ କରୁଥିବା ନରନାରୀ, ସେମାନଙ୍କ ଜୀବନସଂଗ୍ରାମ, ଜୟ, ପରାଜୟ, ଆଶା, ଆକାଙ୍‌କ୍ଷା ମଧ୍ୟ ସେ ଦେଶର ଇତିହାସର ବିଷୟବସ୍ତୁ । ନେପୋଲିୟନ୍‌ଙ୍କ ଆକ୍ରମଣର ପୃଷ୍ଠଭୂମିରେ ରୁଷ୍‌ର ଜନସାଧାରଣଙ୍କ ଜୀବନଚିତ୍ର ଅଙ୍କିତ ହୋଇଥିବା ଟଲ୍‌ଷ୍ଟୟଙ୍କ "War and peace" ଉପନ୍ୟାସ ସେହି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏକ ଗଦ୍ୟ ମହାକାବ୍ୟ (epic prose or novel), ଯଦିଓ ଏଥିରେ ତତ୍‌କାଳୀନ ରୁଷ୍ ଦେଶର ଇତିହାସ କଥା ବର୍ଣ୍ଣିତ ହୋଇନାହିଁ । ହୋମାର୍‌ଙ୍କ 'ଇଲିୟଡ୍' ପଛରେ ଥିଲା ଏକ ସମୃଦ୍ଧ, ମହାନ୍ ସଭ୍ୟତାର ପତନର ପୃଷ୍ଠଭୂମି; ଅଜ୍ଞାତ ଇଂରେଜକବିଙ୍କ ରଚିତ 'Beowulf' କାବ୍ୟ ପଛରେ ଥିଲା ସେହିପରି ବୟୋବୃଦ୍ଧ ବୀର ପୁରୁଷମାନଙ୍କ ଅତୀତ କାହାଣୀ । ଆଜି ସେହିପରି ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଐତିହାସିକ ସତ୍ୟ ଘଟଣାକୁ ନେଇ ନୁହେଁ; ଐତିହାସିକ ସତ୍ତାକୁ ପୃଷ୍ଠଭୂମି ରୂପେ ଅବଲମ୍ବନ କରି ଯେଉଁ ସବୁ ସାମାଜିକ

ଉପନ୍ୟାସ ରଚିତ ହେଉଛି; ତାର ପୃଷ୍ଠଭୂମିର ବିଶାଳତା (Large Landscape) ଏବଂ ଭାବବସ୍ତୁର ଗଭୀରତା ପାଇଁ; ତାକୁ ଏପିକ୍ ନଭେଲ୍ ବୋଲି କୁହାଯାଉଛି । ଜେମସ୍ ଜୟେସ୍‌ଙ୍କ 'ୟୁଲିସିସ୍' ଉପନ୍ୟାସ ଏହିଭଳି ଏକ ଗଦ୍ୟ-ମହାକାବ୍ୟ ।

ଦିନ ଥିଲା ଯେତେବେଳେ ମହାକାବ୍ୟର ଭାଷା ବ୍ୟବହାର ପାଇଁ ଭାରତୀୟ କବିଗଣ ସଂସ୍କୃତ ଓ ୟୁରୋପୀୟ କବିଗଣ ଲାଟିନ୍ ଭାଷାକୁ ସର୍ବୋତ୍କୃଷ୍ଟ ଭାଷା ବୋଲି ମନେ କରୁଥିଲେ । ଇଟାଲିର ଗୀତିକବି ପେଟ୍ରାର୍କ ତାଙ୍କର ସମସ୍ତ ସନେଟ୍ ଓ ଗୀତିକବିତା ନିଜ ମାତୃଭାଷା ଇଟାଲିରେ ରଚନା କରିଥିଲେ ସୁଦ୍ଧା ତାଙ୍କର ମହାକାବ୍ୟ 'Africa' ରଚନା କରିଥିଲେ ଲାଟିନ୍ ଭାଷାରେ । ✳ କିନ୍ତୁ ଆଧୁନିକ ଗଦ୍ୟ ମହାକାବ୍ୟ କଥିତ ଭାଷାରେହିଁ ରଚିତ ହେଉଛି । ଆଲଂକାରିକ-ମାନଙ୍କ ନିର୍ଦ୍ଦେଶନାମା, ପୃଷ୍ଠଭୂମିର ବିଶାଳତା କିମ୍ବା ଭାଷାର ଗାମ୍ଭୀର୍ଯ୍ୟ ଆଧୁନିକ ଗଦ୍ୟ ମହାକାବ୍ୟର ମାପକାଠି ନୁହେଁ । ତା ହୋଇଥିଲେ ନାୟକ ଲିଓପଲ୍ଡ୍ ବ୍ଲୁମ୍‌ଙ୍କର ଡବଲିନ୍ ସହରରେ ଗୋଟିଏ ଦିନର ଅଭିଜ୍ଞତାକୁ ନେଇ ଲିଖିତ 'ୟୁଲିସିସ୍' ଉପନ୍ୟାସ ମହାକାବ୍ୟର ମର୍ଯ୍ୟାଦା କେବେହେଲେ ପାଆନ୍ତା ନାହିଁ । କ୍ଷୁଦ୍ର ଆଖ୍ୟାନବସ୍ତୁ ମଧ୍ୟରେ ବି ଗୋଟିଏ ବିରାଟ ଜାତିର ଐତିହାସିକ ଚେତନାକୁ ଫୁଟାଇ ଦିଆଯାଇପାରେ, ସରଳ କଥିତଭାଷାରେ ମଧ୍ୟ ଗଭୀର ଭାବନାକୁ ବ୍ୟକ୍ତ କରାଯାଇପାରେ, ଆଧୁନିକ ମହାକାବ୍ୟ-ଧର୍ମୀ ଉପନ୍ୟାସ, ନାଟକରେ ତାହା ପ୍ରମାଣିତ ହୋଇଛି । ଘଣ୍ଟାଏ ଦେଢ଼ଘଣ୍ଟା ମଧ୍ୟରେ ରୂପେଲି ପରଦାରେ ଦେଖା-ଯାଉଥିବା ଚଳଚ୍ଚିତ୍ର ମଧ୍ୟରେ, ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ଅଭିନୀତ ହେଉଥିବା ନାଟକ ଦେହରେ ମହାକାବ୍ୟର ଆବେଦନ ମଧ୍ୟ ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଇପାରେ । ଏଥିପାଇଁ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଦେଶରେ "Ben Hur" "The Ten Commandments" ଓ "Gone with the Wind" ଭଳି ଚଳଚ୍ଚିତ୍ରକୁ ମଧ୍ୟ "screen epics" ବୋଲି କୁହାଯାଉଛି । ପ୍ରଥମ ଦୁଇଟି ଛବି 'ବାଇବେଲ'ରେ ବର୍ଣ୍ଣିତ କାହାଣୀକୁ ନେଇ ଚିତ୍ରାୟିତ ହୋଇଥିବା ସ୍ଥଳେ ତୃତୀୟ ଛବିଟି ଜଣେ ଆମେରିକାନ୍ ମହିଳା ଲେଖିକାଙ୍କ ଏକମାତ୍ର କ୍ଲାସିକ ଉପନ୍ୟାସର ଚିତ୍ରରୂପ ।

✳ In the middle of the fourteenth century Petrarch, today best known for his lyric poem in Italian, wrote a Latin epic "Africa" dealing with the struggle between Rome and Carthage, which he believed would be the basis of his fame"—

—'The Epic', by Paul Merchant, P-35.

୧୯୨୦ ମସିହାରେ ଜର୍ମାନୀର କବି ଓ ନାଟ୍ୟକାର Erwin Piscator ନାଟକରେ ମହାକାବ୍ୟର ସତ୍ତା ଆବିଷ୍କାର କରି ଗଭୀର ଜୀବନଦର୍ଶନ, ଉଚ୍ଚ ଭାବ ପ୍ରକାଶ କରୁଥିବା ନାଟକକୁ 'Epic Theatre' ଆଖ୍ୟା ଦେଇଥିଲେ । ପରେ ତାଙ୍କର ଶିଷ୍ୟ ନାଟ୍ୟକାର Bertolt Brecht ଏହି 'ମହାନାଟକ'ର ମହତ୍ତ୍ୱ ବୁଝାଇ ଯୁକ୍ତି ବାଢ଼ିଥିଲେ ଯେ ନାଟକ ହେଉଛି ଦୁଇ ପ୍ରକାର । (କ) Dramatic Theatre (ଖ) Epic Theatre । ଯେଉଁ ଥିଏଟରରେ ବେଶୀ ନାଟକୀୟତା ଥାଏ, ସେ ଥିଏଟର ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ସେତେ ଅଧିକ ଇନ୍ଦ୍ରିୟଗ୍ରାହ୍ୟ ସ୍ଥୂଳ ଆନନ୍ଦ ଓ ଉତ୍ତେଜନା (sensations) ଦେଇପାରେ; କିନ୍ତୁ ନାଟକରେ ଉତ୍ଥାପିତ ସମସ୍ୟା ସମ୍ପର୍କରେ ନିଷ୍ପତ୍ତି ନେବାକୁ ସେଭଳି ନାଟକ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ପ୍ରରୋଚିତ କରିପାରେ ନାହିଁ । କିନ୍ତୁ ଏପିକ୍ ନାଟକ ଦର୍ଶକଙ୍କୁ ଦିଏ ସୂକ୍ଷ୍ମ କଳାତ୍ମକ ଆନନ୍ଦ ଏବଂ ନିଷ୍ପତ୍ତି ନେବାକୁ ଦର୍ଶକକୁ ବାଧ୍ୟକରେ । ଅର୍ଥାତ୍ sensations ଏବଂ dicisions ଭିତରେ ଯେଉଁ ଗୁଣଗତ ମୌଳିକ ପାର୍ଥକ୍ୟ, Dramatic Theatre ଏବଂ Epic Theatre ଭିତରେ ତାହାହିଁ ହେଉଛି ପ୍ରଭେଦ ।

ସମ୍ଭବତଃ ପିରାମିଡ୍ ନିର୍ମାଣ କରିବାର ଦିନ ଶେଷ ହୋଇଯାଇଛି । କୋଣାର୍କ ଗଢ଼ିବାର ଦିନ ମଧ୍ୟ ଆଉ ନାହିଁ । କିନ୍ତୁ କୋଣାର୍କର କାରୁକଳା, ପିରାମିଡ୍‌ର ଦୃଢ଼ତା ଯେଉଁମାନଙ୍କ ଜୀବନର ବିନ୍ୟାସରେ, ପୃଥିବୀକୁ ନୂଆକରି ଗଢ଼ିବାର ଦୁଃସାହସିକ ଅଭିଯାନ ଭିତରେ ଫୁଟି ଉଠିଛି ସେଇ ମଣିଷର କାହାଣୀ ଭିତରେ ଉପନ୍ୟାସ, ନାଟକ, ଚଳଚ୍ଚିତ୍ରରେ ନୂତନ ଏପିକ୍‌ର ଆବେଦନ ସୃଷ୍ଟି କରୁଛି ।

ପାଉଲ୍ ମର୍ଚ୍ଚାଣ୍ଟ୍ ତାଙ୍କ "Epic" ଗ୍ରନ୍ଥର "Forms of modern Epic" ଅଧ୍ୟାୟରେ ଯଥାର୍ଥରେ କହିଛନ୍ତି, "Epic is not a matter of length and size, but of weight."

ଗ୍ରନ୍ଥର ଦୈର୍ଘ୍ୟ କିମ୍ବା ପୃଷ୍ଠଭୂମିର ବିଶାଳତା ନୁହେଁ, ଭାବବସ୍ତୁର ଗଭୀରତା ଏବଂ ଓଜସ୍ୱିନୀତାହିଁ ଆଧୁନିକ ମହାକାବ୍ୟର ପ୍ରଧାନ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ।

ଗାଥା କବିତା

(Ballad)

ଗାଥା କବିତା ହେଉଛି ବସ୍ତୁନିଷ୍ଠ ବର୍ଣ୍ଣନାତ୍ମକ କବିତା । Ballad ଶବ୍ଦଟି ଫରାସୀ ଶବ୍ଦ Baller ଅଥବା ଲାଟିନ୍ Ballore ଶବ୍ଦରୁ ନିଷ୍ପନ୍ନ ହୋଇଥିବା ଅନୁମାନ କରାଯାଏ । ଏହି ଫରାସୀ ଓ ଲାଟିନ୍ ଶବ୍ଦ ଦୁଇଟିର ଅର୍ଥ ହେଉଛି ନୃତ୍ୟ-ନାଟ୍ୟ । ନୃତ୍ୟ ନାଟ୍ୟ ସହିତ ଯେଉଁ ନାଟକୀୟ କାହାଣୀସମ୍ବଳିତ ସଙ୍ଗୀତ ଗାନ କରାଯାଏ ତାକୁ ଗାଥା କବିତା କୁହାଯାଏ । ବର୍ଣ୍ଣନାତ୍ମକତା, ସରଳତା, ସଙ୍ଗୀତମୟତା, ନାଟକୀୟତା—ଏହି କେତୋଟି ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟକୁ ନେଇ ଗାଥାକବିତା ରଚିତ ହୋଇ-ଥାଏ । ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଦେଶମାନଙ୍କରେ ଏହି ଗାଥା କବିତାର ବହୁ ପ୍ରାଚୀନ ପରମ୍ପରା ରହିଛି । ଗୋଷ୍ଠୀ-ଜୀବନକୁ ଆମୋଦପ୍ରମୋଦ ଦେବାପାଇଁ ସାଧାରଣ ଲୋକପ୍ରିୟ କାହାଣୀକୁ ନେଇ ଗାଥାମାନ ରଚିତ ହେଉଥିଲା । ୟୁରୋପ ମହାଦେଶର ବିଭିନ୍ନ ଆଦିମ ସମ୍ପ୍ରଦାୟର ଲୋକେ ମିଳିତ ଭାବରେ ନୃତ୍ୟର ତାଳେ ତାଳେ ଏହି ସଙ୍ଗୀତମାନ ଗାନ କରି ସବୁ ଶ୍ରେଣୀର ଲୋକଙ୍କ ମନୋରଞ୍ଜନ କରୁଥିଲେ । ଏହି ଲୋକ-ସଙ୍ଗୀତସବୁ କାଳକ୍ରମେ ବିସ୍ମୃତିର ଗର୍ଭରେ ବିଲୀନ ହୋଇ ଯାଇଥିଲା । ପୁଣି ମଧ୍ୟଯୁଗରେ ୟୁରୋପୀୟ ଲୋକଗାଥାର ପୁନରୁତ୍ଥାନ ଘଟିଲା । ଦ୍ୱାଦଶ ଶତାବ୍ଦୀରେ ଡେନମାର୍କ, ତ୍ରୟୋଦଶ ଶତାବ୍ଦୀରେ ରୁଷ୍ ଦେଶରେ ଏବଂ ଚତୁର୍ଦ୍ଦଶ ଶତାବ୍ଦୀରେ ସ୍ପେନ୍, ସ୍କଟଲାଣ୍ଡ୍ ଓ ଇଂଲଣ୍ଡରେ ଏହି ଗାଥାକବିତା ନୂତନ ରୂପରେ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କଲା ।

ଅଷ୍ଟାଦଶ ଓ ଊନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଗବେଷକମାନେ; ବିଶେଷତଃ ଜର୍ମାନ୍‌ର ସମୀକ୍ଷକମାନେ ମତ ଦେଇଥିଲେ ଯେ, ଏହି ଲୋକଗାଥା ବା ଗାଥା-କବିତା କୌଣସି ବ୍ୟକ୍ତିବିଶେଷ କବିଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ରଚିତ ହୋଇ ନାହିଁ । ସାରା ସମ୍ପ୍ରଦାୟ ବା ଗୋଷ୍ଠୀ (Community)ର ଲୋକେ ଏହି ଗାଥାକବିତାର ରଚୟିତା । ସ୍ୱତଃସ୍ଫୂର୍ତ୍ତି ଭାବରେ ସେମାନଙ୍କ ହୃଦୟରୁ ଯେଉଁ କାହାଣୀ ସଙ୍ଗୀତରୂପେ ଆତ୍ମ-ପ୍ରକାଶ କରିଥିଲା, ତାହାର ମିଳିତ ସମାହାର ହେଉଛି ଏହି ଗାଥା କବିତା । ତେଣୁ କୌଣସି ଜଣେ କବିର ଭାବନାର ଫଳ ନୁହେଁ, ଏହି ଗାଥା କବିତା ସମଗ୍ର ସମ୍ପ୍ରଦାୟର କଳ୍ପନାର ଉଷ୍ମତାରେ ରସୋଜ୍ଜ୍ୱଳ । କିନ୍ତୁ ସାଂପ୍ରତିକ କାଳର ଗବେଷକମାନେ ମତ ଦେଇଛନ୍ତି ଯେ ପ୍ରତ୍ୟେକ କବିତା ପାଇଁ ଜଣେ କବି ବା ରଚୟିତା ଆବଶ୍ୟକ । ହୁଏତ ଲିଖିତ ସାହିତ୍ୟ ସୃଷ୍ଟି ହେବା ଆଗରୁ ଅଗଣିତ ଗାଥା କବିତା ନାମ-ବିସ୍ମୃତ, ଅଜ୍ଞାତ କବିମାନଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ରଚିତ ହୋଇ ଗୋଟିଏ ଗୋଟିଏ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଗୋଷ୍ଠୀ ବା ସମାଜର ପ୍ରାଣପ୍ରବାହ ରୂପେ ଗୋଟିଏ ଯୁଗରୁ ଅନ୍ୟ ଯୁଗକୁ ମୌଖିକ ଭାବେ ପ୍ରଗ୍ରଥିତ ହୋଇ ଆସିଥିଲା ।

ଗୋଷ୍ଠୀ-ଜୀବନର ମୌଳିକ ଅନୁଭୂତି, ସେମାନଙ୍କର ସାହସିକତା, ବୀରତ୍ୱ, ବୈବାହିକ ସୂତ୍ର, ହାସ୍ୟ, କୌତୁକ, ଇତିହାସ, କିମ୍ବଦନ୍ତୀ, ଅଲୌକିକ ଲୋକଗୀତ, କାହାଣୀକୁ ନେଇ ଏଇ ସବୁ ଗାଥାକବିତା ରଚିତ ହେଉଥିଲା । *

ତେଣୁ ମୋଟାମୋଟି ଭାବରେ ଗାଥାକବିତା ହେଉଛି ନୃତ୍ୟ ସହିତ ଗାନ କରାଯିବା ପାଇଁ ରଚିତ କଥାକବିତା ("Short story in verse"). ଗୋଷ୍ଠୀର ଲୋକଙ୍କ ମନୋରଞ୍ଜନ ପାଇଁ ଲିଖିତ ସରଳ ଗାଥାମାନ ଛୋଟ ଛୋଟ ଭାଗ (Short-stanza)ରେ ବିଭକ୍ତ ହୋଇ ରଚିତ ହେଉଥିଲା ଏବଂ ଏଥିରେ କେତେକ ଲୋକପ୍ରିୟ କାହାଣୀ ନାଟକୀୟ ଭଙ୍ଗୀରେ ବର୍ଣ୍ଣିତ ହେଉଥିଲା । ଜନଜୀବନ ସହିତ ଏହି ଗାଥାକବିତାର ନିବିଡ଼ ସମ୍ପର୍କ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଲୌକିକ, ମୌଖିକ ପରମ୍ପରାର ପ୍ରଭାବ ଏଥିରେ ବେଶ୍ ସ୍ପଷ୍ଟ ଏବଂ ଏହା ଏହାର ଏକ ଲକ୍ଷ୍ୟଣୀୟ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ । ବସ୍ତୁବାଦୀ ସଭ୍ୟତାର ସଂସ୍ପର୍ଶରେ ଆସି ଏହି ପାରମ୍ପରିକ ଗାଥା କବିତା-ଗୁଡ଼ିକ ତାର ଗ୍ରାମୀଣ ସରଳତା ହରାଇ ବସିବା ଆଗରୁ ସ୍କଟଲଣ୍ଡର କବି ରବର୍ଟ ବର୍ଣ୍ଣ୍ସ (୧୭୫୯-୯୬), ଜର୍ମାନ୍ର ଲୋକଗୀତକାର Johann Herder (୧୭୪୪-୧୮୦୩), ଇଂରେଜ ଔପନ୍ୟାସିକ ଓ କବି ଓ୍ୱାଲଟର ସ୍କଟ୍ (୧୭୭୧-୧୮୩୨) ପ୍ରମୁଖ ଏହି ଗାଥାକବିତା ସବୁ ସଂଗ୍ରହ କରିବାକୁ ଯତ୍ନ କରିଥିଲେ । Bishop Percyଙ୍କ ସଂଗୃହୀତ "Reliques of Ancient English Poetry" (୧୭୬୫) ଏ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏକ ସାର୍ଥକ, ପ୍ରତିନିଧିମୂଳକ ଗାଥାକବିତାର ସଂକଳନଗ୍ରନ୍ଥ ।

ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟରେ ଗାଥା କବିତା

କୁହାଯାଇଥାଏ, ଗାଥା ହେଉଛି ମହାକାବ୍ୟର ପୂର୍ବବର୍ତ୍ତୀ ରଚନା । ଅନ୍ତତଃ ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟରେ ପ୍ରାଚୀନ ସାହିତ୍ୟିକ ଗାଥା କବିତା ମହାକାବ୍ୟ 'ମହାଭାରତ' 'ରାମାୟଣ' ପୂର୍ବରୁ ଲିଖିତ ହୋଇ ନଥିଲେ ସୁଦ୍ଧା ଅନେକ ଗାଥା ଏହି ମହାକାବ୍ୟ-

* The material with which the ballad poet works is the basic experience of the community, he draws upon local or national history, pseudo-history, legend and supernatural folk lore and his tales are of adventure and war, love, the supernatural and to lesser extent religious persons and events.

—Cassell's Encyclopaedia of Literature.

ମାନଙ୍କର ସମସାମୟିକ । ୟୁରୋପୀୟ ମହାଦେଶରେ ମହାକାବ୍ୟ ରଚନା ପୂର୍ବରୁ ଯେଉଁ ସବୁ ଗାଥା ରଚିତ ହୋଇଥିଲା, ତାହା ଗୃହୀଣ କବିମାନଙ୍କ କଣ୍ଠରେ ପ୍ରଥମେ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରି ପରେ ସଙ୍ଗୀତ ଶ୍ରୋତାମାନଙ୍କ ସ୍ମୃତି ମଧ୍ୟରେ ଜୀବିତ ରହିଥିଲା । ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ଲୋକ-ସାହିତ୍ୟ ଗବେଷକମାନଙ୍କ ଉଦ୍ୟମରେ ସେ ଗାଥାସବୁ ସଂଗୃହୀତ ହୋଇ ଲିପିବଦ୍ଧ ହେଲା । ଲୋକମୁଖରେ ପ୍ରଚଳିତ ଏହି ସବୁଗାଥା-କବିତା ସଂଗ୍ରହ ପାଇଁ ଓଡ଼ିଆରେ ସେଭଳି ବ୍ୟାପକ ଉଦ୍ୟମ ହୋଇ ନାହିଁ । ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଚେଷ୍ଟାରେ ଡକ୍ଟର କୁଞ୍ଜବିହାରୀ ଦାଶ ଓ ଚକ୍ରଧର ମହାପାତ୍ର କିଛି କିଛି ଲୋକ ଗୀତ, ଲୋକଗାଥା ସଂଗ୍ରହ କରିଥିଲେ ମଧ୍ୟ ବହୁ ଲୋକଗାଥା ବିସ୍ମୃତିରେ ବିଲୀନହୋଇ ଯାଇଥିବା ସମ୍ଭବ ।

ରଚିତ ଗାଥା କବିତାମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରୁ ବତ୍ସା ଦାସଙ୍କ 'କଳସା ଚଉତିଶା' ପ୍ରାଚୀନତମ ଚଉତିଶା ଭାବରେ ଗ୍ରହଣ କରାଯାଇପାରେ । ଏଥିରେ ହର-ପାର୍ବତୀଙ୍କ ବିବାହ ଉପାଖ୍ୟାନ ବର୍ଣ୍ଣିତ ହୋଇଛି । ଉତ୍କଳର ଆରାଧ୍ୟ ଦେବତା ଜଗନ୍ନାଥଙ୍କୁ କେନ୍ଦ୍ରକରି କୃଷ୍ଣଦାସ, ନୀଳାମ୍ବର ଦାସଙ୍କର ଯେଉଁ 'ଦେଉଳ ତୋଳା' କାବ୍ୟଗାଥା ରଚିତ; ସେଥିରେ ଲଳିତା-ବିଦ୍ୟାପତିଙ୍କ ପ୍ରଣୟ; ଅନ୍ୟଟିରେ ପୁରୀ ମନ୍ଦିର ପ୍ରତିଷ୍ଠାତାର ସମ୍ମାନ ପାଇଁ ଗାଲମାଧବ ଓ ଇନ୍ଦ୍ରଦ୍ୟୁମ୍ନଙ୍କ କଳହ କାହାଣୀ ବର୍ଣ୍ଣିତ ।

ପ୍ରାଚୀନ ଲୋକପ୍ରିୟ ଗାଥାକବିତା ଭାବରେ 'ଖୁଦୁରକୁଣୀ' ଓଷାର ତଅପୋଇ, ବଳରାମ ଦାସଙ୍କ ରଚିତ 'ବଉଳା ଗାଈ', ଯଶୋବନ୍ତ ଦାସଙ୍କ ବିରଚିତ 'ଗୋବିନ୍ଦ ଚନ୍ଦ୍ର' ସାର୍ଥକ ଗାଥାକବିତା ଭାବରେ ବହୁ ପ୍ରାଚୀନକାଳରୁ ଜନମନ ହରଣ କରି ଆସୁଛି । 'ତଅପୋଇ' କିମ୍ବଦନ୍ତୀମୂଳକ ଗାଥାକବିତା, ଯେଉଁଥିରେ ଛଅ ଭାଉଜଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ନିପୀଡ଼ିତା ଏକ ନିରୀହା ସରଳା, ଭାଗ୍ୟ-ବିଡ଼ମ୍ବିତା ସାଧବ ଝିଅର ନିର୍ଯ୍ୟାତନାର କାହାଣୀ ବର୍ଣ୍ଣିତ ହୋଇଅଛି ।

ଯୋଗୀମାନେ ହିଁ ହେଉଛନ୍ତି ପ୍ରକୃତରେ ଓଡ଼ିଶାର ଚାରଣ କବି । ସାହିତ୍ୟିକ ସୁରେନ୍ଦ୍ର ମହାନ୍ତିଙ୍କ ଭାଷାରେ "ଏବେ ମଧ୍ୟ ଏକ ଯୋଗୀ ସମ୍ପ୍ରଦାୟ ଅଛନ୍ତି—ପ୍ରବ୍ରଜ୍ୟା ଓ ସାମାନ୍ୟ ଭିକ୍ଷା ସେମାନଙ୍କ ଜୀବନଧାରଣର ଏକମାତ୍ର ଅବଲମ୍ବନ । କେନ୍ଦରା ସହଯୋଗରେ ଏକ ବିଚିତ୍ର ମର୍ମସ୍ପର୍ଶୀ ଓ କରୁଣ ରାଗିଣୀରେ ଏମାନେ ଯେଉଁ ଗୀତ ବୋଲି ଭିକ୍ଷା ମାଗନ୍ତି, ତାହା ରୌଦ୍ରଦଗ୍ଧ ପ୍ରାନ୍ତର ଉପରେ ଗୋଧୂଳିର ଉଦାସ ଛାୟାପରି, ସଂସାରତପ୍ତ ପ୍ରାଣକୁ ବୈରାଗ୍ୟର ଆହ୍ୱାନରେ ବିକଳିତ କରିଦିଏ । (ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟର ଆଦି ପର୍ବ-ପୃ. ୬୦) । ସେହି ଯୋଗୀମାନଙ୍କ

କଣ୍ଠରେ, ନୈହେରୀର ରାଗିଣୀରେ 'ଗୋବିନ୍ଦ ଚନ୍ଦ୍ର,' ଗାଥାକବିତାର ମର୍ମଭେଦୀ ଅଶ୍ରୁଳ ଆବେଦନ ଯୁଗ ଯୁଗ ଧରି ଅଗଣିତ ଗ୍ରାମୀଣ ସରଳ ହୃଦୟକୁ ଅଶ୍ରୁ-ସିକ୍ତ କରି ଆସୁଛି ।

ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟରେ ଗାଥାକବିତା ଫକୀର ମୋହନ, ନନ୍ଦ କିଶୋରଙ୍କ ହାତରେ ନୂତନ ଜୀବନ ଲାଭ କରିଥିଲେ ମଧ୍ୟ ସତ୍ୟବାଦୀ ଯୁଗର ଅନ୍ୟତମ ସାରଥି ଗୋଦାବରୀଶ ମିଶ୍ରଙ୍କ ହାତରେ ଏହାର ବିଚିତ୍ର ବର୍ଣ୍ଣାଢ଼୍ୟ ରୂପ ପ୍ରକାଶିତ ହୋଇଥିଲା । ଗୋଦାବରୀଶଙ୍କ 'ଆଲେଖିକା' ର ଗାଥାକବିତା-ଗୁଡ଼ିକ ଭାଷା ର ସରଳ ଲାବଣ୍ୟ, ସାର୍ବଜନୀନ ଆବେଦନ ଯୋଗୁ ସ୍ମରଣୀୟ ସୃଷ୍ଟି ଭାବରେ ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟରେ ଚିହ୍ନିତ ହୋଇ ରହିବ । ଏହି ଗାଥାକବିତା ଗ୍ରାମଣି କବିଙ୍କ କଣ୍ଠରେ ଗ୍ରାମ, ବିଲ, ରାସ୍ତା, ଘାଟରେ ପ୍ରତିଧ୍ୱନିତ ହେଉ ନାହିଁ ସତ୍ୟ ; କିନ୍ତୁ ଅଗଣିତ ପାଠକମାନଙ୍କ ହୃଦୟତନ୍ତ୍ରୀରେ ଏହା ଝଂକୃତ ହୋଇଛି । ବିଶେଷ କରି ତାଙ୍କର ଗାଥାକବିତା 'କାଳିଜାଇ' ନୃତ୍ୟନାଟିକାର ନେପଥ୍ୟ ଗାଥା ଭାବରେ ବିପୁଳ ଲୋକପ୍ରିୟତା ଅର୍ଜନ କରିଛି ।

ସବୁଜ ଓ ତାର ପରବର୍ତ୍ତୀ ଯୁଗର ବହୁ କବି ଗାଥା କବିତା ରଚନା କରିଛନ୍ତି । କାଳିନ୍ଦୀ ଚରଣଙ୍କ 'ଗାନ୍ଧାରୀର ଆଶୀର୍ବାଦ', ମାୟାଧର ମାନସିଂହଙ୍କ 'କଣ୍ଟକାଚ' ଦୁଇଟି ଲୋକପ୍ରିୟ ଗାଥାକବିତା । ଉତ୍କଳର କୁଂଜବିହାରୀ ଦାଶଙ୍କ 'ନବ ମାଳିକା' ଓ 'ବାରଣ୍ଡୀ' ହେଉଛି ଗାଥାକବିତାର ସଂକଳନ । କବି କୃଷ୍ଣଚନ୍ଦ୍ର ତ୍ରିପାଠୀଙ୍କ 'ଆହୁତ' ଓ ନିତ୍ୟାନନ୍ଦ ମହାପାତ୍ରଙ୍କ 'ପଞ୍ଚକନ୍ୟା' ରେ କେତୋଟି ଜାତୀୟତାବୋଧକ ସାର୍ଥକ ଗାଥା କବିତା ମଧ୍ୟ ସନ୍ନିବେଶିତ ହୋଇଛି; କିନ୍ତୁ ଏହି ସମୟର ଅନ୍ୟତମ ବିଶିଷ୍ଟ କବି ରାଧାମୋହନ ଗଡ଼ନାୟକଙ୍କ ସୃଷ୍ଟିର ସାଧନା ମଧ୍ୟରେ ଗାଥାକବିତା ଯେପରି ବିଚିତ୍ର ବର୍ଣ୍ଣବିଭାରେ ବିମଣ୍ଡିତ, ପ୍ରାଣପ୍ରାଚୁର୍ଯ୍ୟରେ ଗତିଶୀଳ ହୋଇଛି; ଅନ୍ୟ କୌଣସି ତାଙ୍କର ସମସାମୟିକ କବିମାନଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ତାହା ସମ୍ଭବ ହୋଇ ନାହିଁ । ଧୂଳି ଧୂସରିତ ବହୁ ମଳିନ କିମ୍ବଦନ୍ତୀ, ଜୀବନ-କାହାଣୀ ତାଙ୍କର ଗାଥାକବିତାରେ ଯେପରି ଔଜ୍ଜ୍ୱଲ୍ୟ ଲାଭ କରିଛନ୍ତି, ଓଡ଼ିଶାର ଅନେକ ମୃତ ଐତିହାସିକ କାହାଣୀ ତାଙ୍କ କବିତ୍ୱର ଯାଦୁସ୍ପର୍ଶରେ ସେହିପରି ଜୀବନ୍ତ ହୋଇ ଉଠିଛନ୍ତି । କେବଳ ମାନବ ମାନବୀ ନୁହନ୍ତି ପଶୁ, ପକ୍ଷୀମାନେ ମଧ୍ୟ ତାଙ୍କ ଗାଥାକବିତାର ନାୟକ ନାୟିକା । 'ସ୍ମରଣିକା', 'ଉତ୍କଳିକା' 'ଶାମୁକାର ସ୍ୱପ୍ନ' ଓ 'ପଶୁପକ୍ଷୀର କାବ୍ୟ' ପ୍ରଭୃତି ଗାଥା କବିତା ସଞ୍ଚୟନରେ ତାଙ୍କର ଏହି ସୃଷ୍ଟିର ସ୍ୱାକ୍ଷର ଉତ୍କୀର୍ଣ୍ଣ ହୋଇ ରହିଛି । ବାସ୍ତବରେ ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆ ମନନଶୀଳ ଗାଥାକବିତା ରଚନା କ୍ଷେତ୍ରରେ ଗୋଦାବରୀଶ ମିଶ୍ରଙ୍କ ପରେ ଗଡ଼ନାୟକଙ୍କ ନାମ ହିଁ ସ୍ୱର୍ଣ୍ଣାକ୍ଷରରେ ଲିପିବଦ୍ଧ ହୋଇ ରହିବ !

ରୂପକ କବିତା
(Allegory)

ରୂପକ କବିତାରେ ବ୍ୟବହୃତ ଉପାଖ୍ୟାନ ବାହ୍ୟ ଦୃଷ୍ଟିରେ ଗୋଟିଏ ଅର୍ଥ ପ୍ରକାଶ କରୁଥିଲେ ସୁଦ୍ଧା ତାର ଅନ୍ୟ ଏକ ଅନ୍ତର୍ନିହିତ ଅର୍ଥ ଥାଏ । ଗ୍ରୀକ୍ ଭାଷାରେ Allegory ଶବ୍ଦର ତାତ୍ପର୍ଯ୍ୟ ହେଉଛି ଏହା କେବଳ ତାର ଆଭିଧାନିକ ଅର୍ଥ ପ୍ରକାଶ ନକରି ଅନ୍ୟ ଏକ ବିଶେଷ ଅର୍ଥ ପ୍ରକାଶ କରେ । ଅଭିଧାନିକ ଅର୍ଥକୁ ମ୍ଳାନ ଓ ଅସ୍ପଷ୍ଟ କରିଦେଇ ଯେଉଁ କବିତାର ଶବ୍ଦ ବା ଆଖ୍ୟାନ ବସ୍ତୁର ଭିନ୍ନ ଏକ ବିଶେଷ ଅର୍ଥ ପ୍ରକାଶିତ ହୁଏ ତାକୁ ରୂପକ (Allegory) କବିତା କୁହାଯାଏ । ଏହା ବସ୍ତୁନିଷ୍ଠ କବିତା । କବି ରାଧାନାଥ ରାୟଙ୍କ ରଚିତ "ଛନ ବନ୍ଧୁ" ଓ ରାଧାମୋହନ ଗଡ଼ନାୟକଙ୍କ "ମାଟି" କବିତାକୁ ଦୁଇଟି ସାର୍ଥକ ରୂପକ କବିତାର ଉଦାହରଣ ଭାବରେ ଗ୍ରହଣ କରାଯାଇପାରେ ।

ବ୍ୟଙ୍ଗ କବିତା
(Satire)

ମଣିଷର ଚରିତ୍ର, ଆଚାର ବ୍ୟବହାର ଓ ଭାବଧାରାର ସଂଶୋଧନ କରି ତାକୁ ସତ୍‌ପଥକୁ ଆଣିବା ଲାଗି ଅଥବା ସମାଜରେ ପରିବ୍ୟାପ୍ତ ହୋଇଥିବା କୁସଂସ୍କାର, ଅନ୍ଧବିଶ୍ୱାସ, ଦୁର୍ନୀତି ଇତ୍ୟାଦିକୁ ସମାଲୋଚନା କରି ଶ୍ଳେଷାତ୍ମକ ଭଙ୍ଗୀରେ ଯେଉଁ କବିତା ରଚିତ ହୋଇଥାଏ ତାକୁ ବ୍ୟଙ୍ଗ କବିତା କୁହାଯାଏ । ବ୍ୟଙ୍ଗ କବିତା ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟମୂଳକ ରଚନା ସତ୍ୟ କିନ୍ତୁ ସେଇ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ସାଧନ ଲାଗି ଚରିତ୍ର ସଂହାର-ମୂଳକ କୁତ୍ସା କିମ୍ବା ଧ୍ୱଂସାତ୍ମକ ଆକ୍ରମଣ ସାହିତ୍ୟିକ ବ୍ୟଙ୍ଗର ପ୍ରଧାନ ଶତ୍ରୁ । ମାତ୍ରାଜ୍ଞାନ, ଶାଳୀନତାବୋଧ ଏବଂ ସମାଜ ଚେତନାର ସଂଯତ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ବ୍ୟଙ୍ଗ କବିତାକୁ ସାହିତ୍ୟର ପର୍ଯ୍ୟାୟକୁ ଉନ୍ନତ କରିବା ପାଇଁ ଏକାନ୍ତ ଅପରିହାର୍ଯ୍ୟ । ବକ୍ରୋକ୍ତି ବ୍ୟଙ୍ଗାତ୍ମକ କାବ୍ୟର ପ୍ରଧାନ ଅସ୍ତ୍ର ସ୍ୱରୂପ ।

ଇଂରେଜୀ ସାହିତ୍ୟରେ ବ୍ୟଙ୍ଗକାବ୍ୟ Satire ନାମରେ ପରିଚିତ । ଲାଟିନ୍ କବି ଲୁସିଲିୟସ୍‌ଙ୍କ ରଚନାରେ ପ୍ରଥମେ ସାଟାୟାରର ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ ଘଟିଥିଲା । ଇଂରାଜୀ ସାହିତ୍ୟରେ କବି ଡ୍ରାଇଡେନ୍ ଓ ପୋପ୍ ଏଭଳି ବ୍ୟଙ୍ଗାତ୍ମକ କବିତା ରଚନା କ୍ଷେତ୍ରରେ ସିଦ୍ଧିର ସ୍ୱାକ୍ଷର ରଖି ଯାଇଛନ୍ତି ।

ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆ କାବ୍ୟ ସାହିତ୍ୟରେ ଭକ୍ତକବି ମଧୁସୂଦନ ରାଓଙ୍କ 'ସାବାସ୍ ସାହିତ୍ୟ ଚର୍ଚ୍ଚା, ସାବାସ୍ ସାବାସ୍', ଗୋଦାବରୀଶ ମହାପାତ୍ରଙ୍କ 'ଗଡ଼ବଡ଼ ଦୁର୍ଗ ସ୍ତବ' 'ଘଣା' ଏବଂ ସଚ୍ଚି ରାଉତରାୟଙ୍କ 'ହସନ୍ତ' କବିତାଗୁଚ୍ଛରେ ସନ୍ନିବିଷ୍ଟ କବିତା-ଗୁଡ଼ିକ ମଧ୍ୟରୁ 'ଅମ ଗାଁର ମୁରଲୀଧର ପଣ୍ଡା,' 'ଦେବଲୋକରେ ଘୋଡ଼ା ଦୌଡ଼' ଓ 'କଲାପାନ ବିବି' ଇତ୍ୟାଦି ଚମତ୍କାର ବ୍ୟଙ୍ଗ କବିତା ଭାବରେ ସ୍ମରଣୀୟ ।

ନାଟକ ଓ ଏକାଙ୍କିକା

ନାଟକର ଉତ୍ପତ୍ତି

ଭରତମୁନିଙ୍କ 'ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର'ରେ ନାଟକର ଜନ୍ମ ସମ୍ପର୍କରେ ଏକ ଆକର୍ଷଣୀୟ କାହାଣୀ ବର୍ଣ୍ଣିତ ହୋଇଛି । ପ୍ରଥମେ ବ୍ରହ୍ମା ଋକ୍, ସାମ, ଯଜୁ ଓ ଅଥର୍ବ—ଏହି ଚାରିବେଦ ରଚନା କରିଥିଲେ । ଏହାପରେ ଇନ୍ଦ୍ର ଓ ଅନ୍ୟ ଦେବତାମାନେ ଆସି ଅନୁରୋଧ କଲେ ଯେ, ତାଙ୍କର ଚତୁର୍ବେଦ କେବଳ ଦ୍ୱିଜ-ମାନଙ୍କର ସାଧନାର ବସ୍ତୁ ହୋଇଥିବାରୁ ଶୂଦ୍ରମାନେ ସେଥିରୁ ବଞ୍ଚିତ ହୋଇଛନ୍ତି । ତେଣୁ ସେ କାନରେ ଶୁଣି ପାରିଲା ଭଳି (ଶ୍ରବ୍ୟ), ଆଖିରେ ଦେଖି ପାରିଲା ଭଳି (ଦୃଶ୍ୟ) ଏକ ଆମୋଦଦାୟକ ନୂତନ ବେଦ ରଚନା କରନ୍ତୁ ଯାହା ଶୂଦ୍ରମାନଙ୍କ ସମେତ ଅନ୍ୟ ଜାତିର ଲୋକମାନଙ୍କର ମଧ୍ୟ ଶ୍ରବଣଯୋଗ୍ୟ ହୋଇ ପାରିବ ।

ଦେବତା ଓ ଦେବରାଜଙ୍କ ଅନୁରୋଧ କ୍ରମେ ବ୍ରହ୍ମା ଋକ୍ ବେଦରୁ କଥା, ସାମବେଦରୁ ଗାନ, ଯଜୁର୍ବେଦରୁ କ୍ରିୟା (ଅଭିନୟ) ଏବଂ ଅଥର୍ବ ବେଦରୁ ରସ ସଂଗ୍ରହ କରି ପଞ୍ଚମ ବେଦ ରଚନା କଲେ । ଏହି ବେଦର ଅନ୍ୟନାମ ସଂଗୀତ ବେଦ । ଏହି ପଞ୍ଚମ ସଂଗୀତ ବେଦ ଏପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଉଦ୍ଧାର କରାଯାଇ ନଥିଲେ ସୁଦ୍ଧା ବିଶ୍ୱାସ କରାଯାଏ ଯେ ଏହି ବେଦରୁ ତଥ୍ୟ ନେଇ 'ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର' ରଚିତ ହୋଇଥିଲା । ତେଣୁ ବ୍ରହ୍ମା ବିରଚିତ ସଂଗୀତବେଦର ବହୁ ତଥ୍ୟ ଭରତମୁନିଙ୍କ 'ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର'ରେ ସୁରକ୍ଷିତ ।

ପ୍ରଥମେ ଧର୍ମ ଅନୁଷ୍ଠାନ ଶେଷରେ ନାଟକ ଏକ ସମାପ୍ତି ଉତ୍ସବ ଭାବରେ ଅଭିନୀତ ହେବା ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ ରଚିତ ହୋଇଥିଲା । ତେଣୁ ସବୁ ଦେଶର ପ୍ରଥମ ନାଟକମାନଙ୍କରେ ଦେବତା ଓ ଧର୍ମାନୁଷ୍ଠାନର ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ବିଶେଷ ଭାବରେ ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ । ଗ୍ରୀକ୍ ନାଟକ ସେମାନଙ୍କ ଜାତୀୟ ଧର୍ମାନୁଷ୍ଠାନର ଏକ ଅଙ୍ଗ ଥିଲା । ଜଣେ ବିଶିଷ୍ଟ ଦେବତାଙ୍କ ପୂଜା ଉପଲକ୍ଷେ ଦୁଇ ବିଶେଷ ଋତୁରେ ଦୁଇଟି ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ଶ୍ରେଣୀର ନାଟକ (ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ଓ କମେଡ଼ି) ଅଭିନୀତ ହେଉଥିଲା । ଭାରତବର୍ଷର ପ୍ରଥମ ନାଟକରେ ଦେବ-ଦାନବଙ୍କ ଯୁଦ୍ଧ ଘଟଣା ବର୍ଣ୍ଣିତ ହୋଇ ଥିଲା । ମଧ୍ୟଯୁଗୀୟ ୟୁରୋପୀୟ ନାଟକରେ ଯୀଶୁଖ୍ରୀଷ୍ଟଙ୍କର ପୁନର୍ଜନ୍ମ କାହାଣୀ ସଂକ୍ଷେପରେ ଉପସ୍ଥାପିତ ହୋଇଥିଲା । ତେଣୁ ନାଟକ ପ୍ରଥମ ଅବସ୍ଥାରେ ଥିଲା ଧର୍ମମୂଳକ ।

ସାହିତ୍ୟ ସୃଷ୍ଟିର ଆରମ୍ଭରେ ପ୍ରଥମେ ଗୀତିକବିତା, ପରେ ଗାଥାକବିତା ରଚିତ ହୋଇଥିଲା । ଆତ୍ମ-କୈନ୍ଦ୍ରିକ (Subjective) ଗୀତିକବିତାରୁ ସାହିତ୍ୟ ଯେତେବେଳେ ବିଷୟ-ଭିତ୍ତିକ (Objective) ଗାଥା କବିତାର ଅବସ୍ଥାକୁ ଆସିଲା, ସେତେବେଳେ ମଣିଷ ଆବେଗ-ସର୍ବସ୍ୱ ପରିମଣ୍ଡଳକୁ ଅତିକ୍ରମ କରି ସାମାଜିକ ଜୀବନର ବିଭିନ୍ନ ସ୍ମରଣୀୟ ଘଟଣା, ଅଭିଜ୍ଞତାକୁ ପ୍ରକାଶ କରିବାର ପ୍ରବଣତା ନିଜ ମଧ୍ୟରେ ଅନୁଭବ କଲା । ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ବ୍ୟକ୍ତିକୈନ୍ଦ୍ରିକ ଆବେଗ ସର୍ବସ୍ୱତାରୁ କ୍ରମଶଃ ସାମାଜିକତା ଆଡ଼କୁ ତାର ଅଗ୍ରଗତି ମଧ୍ୟରେ ସମାଜ ପରିବର୍ତ୍ତନର ଛବି ମଧ୍ୟ ପ୍ରତିବିମ୍ବିତ । ସମାଜର ଶ୍ରେଣୀ ବିଭାଗ, ଜାତି ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ଜଟିଳତା ଯେତେ ବଢ଼ିଛି କାବ୍ୟ ସାହିତ୍ୟରେ ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଆବେଗ ହ୍ରାସ ପାଇ ଘଟଣାର ଅନୁପ୍ରବେଶ ସେତେ ବୃଦ୍ଧି ପାଇଛି । ଆଦିମ ଗଳ୍ପ, କାହାଣୀ ଓ ଗାଥା କବିତା ମଧ୍ୟରେ ମହାକାବ୍ୟ ନିଦ୍ରିତ, ଅଙ୍କୁରିତ ଅବସ୍ଥାରେ ରହିଥିଲା । ତାର ବିକାଶ ପାଇଁ ସେତେବେଳେ ଅନୁକୂଳ ଅବସ୍ଥା ନଥିଲା । ଆଦିମ ସାମ୍ୟବାଦୀ ସମାଜରେ ସ୍ତ୍ରୀ- ପୁରୁଷ, ପିଲା ବୁଢ଼ା— ଏହି ବୟସ-ଭିତ୍ତିକ ଭେଦଭାବକୁ ଛାଡ଼ିଦେଲେ ଅନ୍ୟ କୌଣସି ଶ୍ରେଣୀଗତ ଭେଦଭାବ ନଥିଲା । ସେତେବେଳେ ଅଧିକାଂଶ ଲୋକ ଶିକାର ନହେଲେ ପଶୁପାଳନ କରି ଜୀବିକା ନିର୍ବାହ କରୁଥିଲେ; କିନ୍ତୁ କୃଷିକାର୍ଯ୍ୟ ଜୀବିକା ନିର୍ବାହର ଅନ୍ୟତମ ପନ୍ଥା ଭାବରେ ସ୍ୱୀକୃତ ହୋଇଯିବା ପରେ ଉତ୍ପାଦନର ବଣ୍ଟନ ବ୍ୟବସ୍ଥା ଓ ଗୋଷ୍ଠୀର ନିରାପତ୍ତା ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱର ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ପ୍ରତିଷ୍ଠାରେ ସହାୟତା କଲା । ଯେଉଁ ବ୍ୟକ୍ତି ଅଧିକ ଉତ୍ପାଦନ ସାମଗ୍ରୀ ନିଜ ହାତରେ ଠୁଳ କରି ପାରିଲା ଏବଂ ଗୋଷ୍ଠୀର ଅନ୍ୟମାନଙ୍କୁ ନିଜର ଶକ୍ତି ବଳରେ ଶତ୍ରୁ ଆକ୍ରମଣରୁ ରକ୍ଷା କରିପାରିଲା; ସେ ଗୋଷ୍ଠୀର ନେତୃତ୍ୱ ନେଲା । ଏହିପରି ଭାବରେ କୃଷି-ଭିତ୍ତିକ ସମାଜ ବ୍ୟବସ୍ଥାରେ ରାଜତନ୍ତ୍ରର ଅଭ୍ୟୁଦୟ ଘଟିଲା । ଗୋଷ୍ଠୀର ଅଧିନାୟକ ବା ରାଜା ଅନ୍ୟମାନଙ୍କ ଉତ୍ପାଦନରୁ ମଧ୍ୟ ଭାଗ ନେଲେ । ଫଳରେ ଅର୍ଥନୈତିକ ବୈଷମ୍ୟ ପ୍ରାଚୀନ ସମାଜ ବ୍ୟବସ୍ଥାର ମୂଳଦୁଆକୁ ଦୋହଲାଇ ଦେଲା । ରାଜତନ୍ତ୍ରର ଅଭ୍ୟୁଦୟ ହିଁ ଗାଥାକବିତାରେ ନିଦ୍ରିତ ଥିବା କାହାଣୀକୁ ଜାଗ୍ରତ କରିଦେଲା । ଅଙ୍କୁର ଅବସ୍ଥାରେ ଥିବା ଗାଥା କବିତା ବନସ୍ପତି ଭଳି ଶାଖାପ୍ରଶାଖା ମେଲି ହେଲା ମହାକାବ୍ୟ । ରାଜା ବା ଅଧିନାୟକମାନଙ୍କ ବୀରତ୍ୱ, ସେମାନଙ୍କର ବଳିଷ୍ଠ ପୌରୁଷ, ସାମରିକ ଅଭିଯାନ, ଦୟା, କ୍ଷମା, ପ୍ରେମ, ଜୟ, ପରାଜୟର କାହାଣୀ ମହାକାବ୍ୟ ରଚନା ପାଇଁ ଉପଯୁକ୍ତ ପୃଷ୍ଠଭୂମି ପ୍ରସ୍ତୁତ କରିଦେଲା ।

ମହାକାବ୍ୟ ସୃଷ୍ଟି ପରେ ନାଟକର ଯାତ୍ରାରମ୍ଭ ହେଲା । ଏହାର କାରଣ-ସ୍ୱରୂପ ଆରିଷ୍ଟଟଲ୍ କହନ୍ତି "The drama was a larger and higher form of art." (Poetics), ମହାକାବ୍ୟଠାରୁ ନାଟକ ଯେହେତୁ ଜଟିଳତର ଓ ଉଚ୍ଚତର କଳା ସେଥିପାଇଁ ନାଟକର ରଚନା ଲାଗି ଅଧିକ

ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱମୁଖର, ସଂଘର୍ଷ-ଶୀଳ, ଜଟିଳ ଏକ ସମାଜ ବ୍ୟବସ୍ଥାର ପ୍ରୟୋଜନ ଥିଲା । ଏହାଛଡ଼ା ଉନ୍ନତ ଉତ୍ପାଦନ ବ୍ୟବସ୍ଥା ଦ୍ୱାରା ମଣିଷର ଅର୍ଥନୈତିକ ସ୍ଥିତି ଯେତେ ସୁଦୃଢ଼ ହେଲା ଏବଂ ଶ୍ରେଣୀ-ବିଭକ୍ତ ସମାଜରେ ଜଟିଳ ସଂଘର୍ଷ ମଧ୍ୟଦେଇ ମଣିଷ ଆତ୍ମ-ସ୍ୱାତନ୍ତ୍ର୍ୟ ଯେତେ ଦୃଢ଼ତାର ସହିତ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ହେଲା, ସେତେ ସେ ଧର୍ମ ଓ ଦେବତାମାନଙ୍କଠାରୁ ଦୂରେଇ ଗଲା । ଫଳରେ ଧର୍ମ-ନିରପେକ୍ଷତା ନାଟକରେ କ୍ରମଶଃ ଅଧିକ ପ୍ରଭାବ ବିସ୍ତାର କଲା । ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଭାବରେ ମଣିଷ ଚରିତ୍ରର ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ନାଟକରେ ସ୍ପଷ୍ଟ ଓ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ହେଲା । ତେଣୁ ଏହି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ବିଚାର କଲେ ଦେଖାଯିବ ଯେ "ନାଟକର ଇତିହାସ ହେଉଛି ପ୍ରକୃତରେ ନାଟକରୁ ଦେବତା-କୈନ୍ଦ୍ରିକତାର କ୍ରମହ୍ରାସ ଏବଂ ମାନବ-କୈନ୍ଦ୍ରିକତାର କ୍ରମବିକାଶର ଇତିହାସ ।" ("ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱ ମୀମାଂସା"—ଡକ୍ଟର ସାଧନ କୁମାର ଭଟ୍ଟାଚାର୍ଯ୍ୟ)

ନାଟକର ସଂଜ୍ଞା ଓ ସ୍ୱରୂପ

ସଂସ୍କୃତ ସାହିତ୍ୟରେ ନାଟକକୁ 'ଦୃଶ୍ୟକାବ୍ୟ' ବୋଲି କୁହାଯାଇଛି । ବ୍ରହ୍ମା ଚତୁର୍ବେଦରୁ ଯେଉଁ ଯେଉଁ ଉପାଦାନ ନେଇ ଦୃଶ୍ୟକାବ୍ୟ ରଚନା କରିଛନ୍ତି ବୋଲି 'ନାଟ୍ୟ ଶାସ୍ତ୍ର'ରେ ଭରତ ବର୍ଣ୍ଣନା କରିଛନ୍ତି, ସେଥିରୁ ଋକ୍ ବେଦରୁ ନିଆଯାଇଥିବା 'କଥା' ବା 'ପାଠ୍ୟ' ଏବଂ ସାମ୍ ବେଦରୁ ଆନୀତ 'ଗାନ' ହେଉଛି ଶ୍ରାବ୍ୟ; କିନ୍ତୁ ଯଜୁର୍ବେଦରୁ ନିଆଯାଇଥିବା 'କ୍ରିୟା' ବା 'ଅଭିନୟ' ହେଉଛି ଦୃଶ୍ୟ ଏବଂ ଅଥର୍ବବେଦରୁ ଆହରଣ କରାଯାଇଥିବା 'ରସ' ହେଉଛି ଦର୍ଶନ ଓ ଶ୍ରବଣରୁ ସମ୍ଭୂତ ମିଳିତ ଭାବ । ପରବର୍ତ୍ତୀ ସଂସ୍କୃତ ସାହିତ୍ୟ ଶାସ୍ତ୍ରରେ 'ଦୃଶ୍ୟ' ଶବ୍ଦଟି ଅଭିନୟ ଅର୍ଥରେ ଏବଂ 'କାବ୍ୟ' ଶବ୍ଦଟି କବିର ସୃଷ୍ଟି ଅର୍ଥରେ ଗୃହୀତ ହୋଇଛି । ତେଣୁ ନାଟକ କାବ୍ୟର ଅନ୍ତର୍ଭୁକ୍ତ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ଅଭିନେୟତ୍ୱ ହେଉଛି ତାର ପ୍ରଧାନ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ । କାବ୍ୟ, କବିତା, ଉପନ୍ୟାସ ଓ ଗଳ୍ପ ହେଉଛି ଶ୍ରବ୍ୟକାବ୍ୟର ଅନ୍ତର୍ଗତ । ଏମାନେ ଦୃଶ୍ୟ ନୁହନ୍ତି; ନାଟକ କେବଳ ଅଭିନୀତ ହୋଇପାରେ; ତେଣୁ ତାହା ଦୃଶ୍ୟକାବ୍ୟ । ଅଭିନେୟତ୍ୱ ଦୃଶ୍ୟକାବ୍ୟର ଅପରିହାର୍ଯ୍ୟ ଅଙ୍ଗ । ସେଥିପାଇଁ 'ସାହିତ୍ୟ ଦର୍ପଣ'ରେ କୁହାଯାଇଛି, "ତଦାଭିନେୟଂ ଦୃଶ୍ୟମ୍" । ପୁଣି ବାମନାଚାର୍ଯ୍ୟ କହିଛନ୍ତି, "ଅଭିନୟାତ୍ମକଂ କାବ୍ୟଂ ନାଟ୍ୟମ୍" । ଅର୍ଥାତ୍ ଯାହା ଅଭିନୟ କରାଯାଏ ତାହା ହେଉଛି ଦୃଶ୍ୟ କାବ୍ୟ ନାଟକ ପୁଣି ଯେଉଁ କାବ୍ୟ ଅଭିନୟାତ୍ମକ ତାହାହିଁ ନାଟକ । ସଙ୍ଗୀତ, ଚିତ୍ର, ଭାସ୍କର୍ଯ୍ୟ କିମ୍ବା ସ୍ଥାପତ୍ୟ ଭଳି ନାଟକ ଚାରୁକଳା ନୁହେଁ । ଗଳ୍ପ, ଉପନ୍ୟାସ, କାବ୍ୟ କବିତା ଭଳି ଶ୍ରବଣ କିମ୍ବା ପଠନ ଦ୍ୱାରା ନାଟକର ସ୍ୱାଦ ଉପଭୋଗ କରାଯାଇପାରେ ନାହିଁ । ଗୀତ, ନୃତ୍ୟ, ବାଦ୍ୟ, ଶିଳ୍ପ, ଚିତ୍ର ପ୍ରଭୃତି ବହୁ ସୂକ୍ଷ୍ମକଳାର ସମାହାରରେ ହିଁ ନାଟକ ପରିପୂର୍ଣ୍ଣତା ଲାଭକରେ । ତେଣୁ ଏହା ଏକ ପ୍ରକାର ମିଶ୍ର କଳା ।

ଗ୍ରୀକ୍ ସାହିତ୍ୟାଗ୍ରଣୀ ଆରିଷ୍ଟଟଲ ଭରତଙ୍କ 'ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର' ଭଳି ୟୁରୋପର ଆଦ୍ୟତମ ସାହିତ୍ୟ ଶାସ୍ତ୍ର 'Poetics' ରେ ନାଟକ ସମ୍ପର୍କରେ ବିସ୍ତୃତ ଆଲୋଚନା କରିଛନ୍ତି । ତାଙ୍କ ମତରେ ଶିଳ୍ପକଳା ମାତ୍ରେହିଁ 'ଅନୁକୃତି' "modes of imitation." ଚିତ୍ର, ସଙ୍ଗୀତ ନୃତ୍ୟ ଓ କାବ୍ୟ ପ୍ରଭୃତି ସେହି କଳାତ୍ମକ ଅନୁକରଣର ଗୋଟିଏ ଗୋଟିଏ ରୂପ ମାତ୍ର । ଭାଷାଦ୍ୱାରା ଯେ ଅନୁକରଣ କରନ୍ତି ସେ ହେଉଛନ୍ତି କବି । ଯେଉଁ କାବ୍ୟରେ କବି ବ୍ୟକ୍ତିର କାର୍ଯ୍ୟ ଓ ଅଭିନୟକୁ ଅନୁକରଣ କରନ୍ତି ("imitate persons' acting and doing") ତାହା ହେଉଛି ଦୃଶ୍ୟକାବ୍ୟ, ନାଟକ । ତେଣୁ ନାଟକ ହେଲା ସେହି କାବ୍ୟ, ଯେଉଁଥିରେ ଲୋକବୃତ୍ତିକୁ ('Man in action') ଦୃଶ୍ୟ ଆକାରରେ ଉପସ୍ଥାପିତ କରାଯାଏ । ଆରିଷ୍ଟଟଲଙ୍କ 'Action' ବା 'ଲୋକବୃତ୍ତି' ହେଉଛି ଲୋକଙ୍କ ଜୀବନର କାହାଣୀକୁ ନେଇ ଘଟଣା-ବିନ୍ୟାସ । ଆରିଷ୍ଟଟଲଙ୍କ ମତରେ କାବ୍ୟ, ମହାକାବ୍ୟ ହେଉଛି ବର୍ଣ୍ଣନାତ୍ମକ ଆଖ୍ୟାନ; ନାଟକ ହେଉଛି କ୍ରିୟାତ୍ମକ ବା ଅଭିନୟାତ୍ମକ ଲୋକବୃତ୍ତି, Drama ହେଲା, "Imitation of action in the form of action", ମହାକାବ୍ୟର ସଂଜ୍ଞା ହେଲା "Imitation of action···in the form of narration."

ଭରତ ମୁନି, ଆରିଷ୍ଟଟଲ ସେ ଯୁଗର ଲୋକ । ଏ ଯୁଗର ଅର୍ଥାତ୍ ବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଅନ୍ୟତମ ବିଶିଷ୍ଟ ନାଟ୍ୟ-ସମାଲୋଚକ ଅଧ୍ୟାପକ ଏଲାରଡାଇସ୍ ନିକଲ ତାଙ୍କ "The Theory of Drama" ଗ୍ରନ୍ଥରେ ନାଟକର ସଂଜ୍ଞା ନିରୂପଣ କରିବାକୁ ଯାଇ କହିଛନ୍ତି "Drama is the art of expressing ideas about life in such a manner as to render that expression capable of interpretation by actors and likely to interest an audience assembled to hear the words and witness the action."

ନାଟକର ଏହି ତିନିଜଣ ଦିଗ୍‌ଦ୍ରଷ୍ଟା ଓ ସମାଲୋଚକଙ୍କ ମତକୁ ବିଶ୍ଳେଷଣ କଲେ ଏକଥା ସ୍ପଷ୍ଟ ପ୍ରତୀତ ହେବ ଯେ ଦୃଶ୍ୟକାବ୍ୟ ଭାବରେ ତାର ଅଭିନେୟତା ଓ ତହିଁରେ ଜନଜୀବନର କାହାଣୀକୁ (ଲୋକବୃତ୍ତିକୁ) ବିଶ୍ୱାସଯୋଗ୍ୟ ଭାବେ ଉପସ୍ଥାପିତ କରିବା ହେଉଛି ନାଟକର ପ୍ରଧାନ ଧର୍ମ ।

ଗ୍ରୀକ୍ ଭାଷାରେ ମୂଳ 'Drama' ଶବ୍ଦର ଅର୍ଥ ହେଉଛି କାର୍ଯ୍ୟ । ଯେଉଁଥିରେ କଥା ଅପେକ୍ଷା କାର୍ଯ୍ୟର ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ ତାକୁ ସେମାନେ 'Drama' କହୁଥିଲେ । ସଂସ୍କୃତରେ ଏହି ନାଟକ (Drama) 'ରୂପକ' ନାମରେ ପରିଚିତ । ସଂସ୍କୃତ 'ରୂପକ' ର ଦର୍ଶକ ମୁଷ୍ଟିମେୟ ଅଭିଜାତ ସମ୍ପ୍ରଦାୟର

ଲୋକଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ସୀମାବଦ୍ଧ ଥିଲା; କିନ୍ତୁ ଗ୍ରୀକ୍ ନାଟକର ଦର୍ଶକ ଥିଲେ ଅଗଣିତ ଜନସାଧାରଣ। ଖୋଲା ପଡ଼ିଆରେ ବସି ହଜାର ହଜାର ଦର୍ଶକ ଦିବାଲୋକରେ ଗ୍ରୀକ୍ ନାଟକ ଦେଖୁଥିଲେ। ନାଟକର ଏହି ସାର୍ବଜନୀନ ଏବଂ ସର୍ବକାଳୀନ ଆବେଦନ ପଛରେ ରହିଛି ଏହାର ଚିତ୍ତ-ବିନୋଦନ କ୍ଷମତା; ସହଜରେ ରସ ପରିବେଷଣ କରିବାର ସାମଗ୍ରୀ। ଶ୍ରବ୍ୟ ଓ ପାଠ୍ୟ ସାହିତ୍ୟର ରସ ଆସ୍ୱାଦନ କରିବାକୁ ହେଲେ ପାଠକର ରୁଚି ଓ ମାନସିକ ବିକାଶ ସେହି ଅନୁସାରେ ଉନ୍ନତ ହୋଇଥିବା ଆବଶ୍ୟକ। କିନ୍ତୁ ନୃତ୍ୟ, ସଙ୍ଗୀତ, ବାଦ୍ୟ, ଅଭିନୟରେ ସମୃଦ୍ଧ ନାଟକକୁ ସବୁ ଶ୍ରେଣୀର ଦର୍ଶକ ଅନାୟାସରେ ଉପଭୋଗ କରିପାରନ୍ତି। ଅବଶ୍ୟ ମନୋରଞ୍ଜନ କରିବା ନାଟକର ଏକମାତ୍ର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ନୁହେଁ। ଭରତ ମୁନିଙ୍କ ମତରେ ମନୋରଞ୍ଜନ ସହିତ ମଣିଷର ଜୀବନକୁ ସଯତ, ସୁଖମୟ ଓ ଶାନ୍ତିମୟ କରିବା ମଧ୍ୟ ନାଟକର ଧର୍ମ। ଏହା କେବଳ ରସର ଆଧାର ନୁହେଁ, ଶିକ୍ଷା ଓ ଜ୍ଞାନର ମନ୍ଦିର ମଧ୍ୟ। କିନ୍ତୁ ନାଟକ ମାଧ୍ୟମରେ ଯେଉଁ ଶିକ୍ଷା ବା ଜ୍ଞାନ ଦାନ କରାଯାଏ; ତାହା ମନୋରଞ୍ଜନ ମାଧ୍ୟମରେହିଁ କରାଯାଇଥାଏ। ଯେଉଁ ନାଟକ ଦର୍ଶକର ମନକୁ ଶେଷ ମୁହୂର୍ତ୍ତ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଆକୃଷ୍ଟ କରି ଧରି ରଖିବାକୁ ଅକ୍ଷମ ହୁଏ, ସେ ନାଟକରେ ଯେତେ ଉଚ୍ଚ ଶିକ୍ଷା, ଉପାଦେୟ ଉପଦେଶ ଥାଉ ନା କାହିଁକି, ଦର୍ଶକ ତାକୁ ଗ୍ରହଣ କରିବାକୁ ରଙ୍ଗାଳୟ (auditorium) ରେ ଅପେକ୍ଷା କରି ବସି ରହେ ନାହିଁ। ନାଟକରେ ନାଟକୀୟ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ଓ ନାଟକୀୟ ଶ୍ଳେଷ ଦର୍ଶକର ମନକୁ ନାଟକ ପ୍ରତି ଆକର୍ଷଣ ବଢ଼ାଇବାରେ ସହାୟତା କରେ। ତେଣୁ ନାଟକୀୟ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ଓ ଶ୍ଳେଷ ମଞ୍ଚ-ସଫଳ ନାଟକର ଦୁଇଟି ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଉପାଦାନ।

ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ
(Conflict)

ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ହିଁ ସାଧାରଣ କାହାଣୀକୁ ନାଟକୀୟ କାହାଣୀରେ ପରିଣତ କରେ। ଆରିଷ୍ଟଟଲ୍ ନାଟକରେ କଥାବସ୍ତୁକୁ ତାର ଆତ୍ମା ବୋଲି ଆଖ୍ୟାୟିତ କରିଥିଲେ ପୁଣି ଅନେକ ସମାଲୋଚକ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱକୁ ନାଟକର ପ୍ରାଣ ବୋଲି ବର୍ଣ୍ଣନା କରିଛନ୍ତି। "Conflict is the life of a drama." ବାସ୍ତବରେ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ-ବିହୀନ କଥାବସ୍ତୁକୁ ନେଇ ସାର୍ଥକ ନାଟକ ରଚନା କରିବା ସହଜ ନୁହେଁ, କାରଣ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ନାଟକରେ ଉତ୍କଣ୍ଠା, ଆବେଗ ଏବଂ ଗତିଶୀଳତା ସୃଷ୍ଟିକରେ। ତେଣୁ ଦର୍ଶକର ମନକୁ ଆରମ୍ଭରୁ ଶେଷ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଆକୃଷ୍ଟ କରି ଧରି ରଖିବା ପାଇଁ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ପ୍ରୟୋଜନ ସର୍ବାଧିକ। ସେଥିପାଇଁ ପ୍ରଖ୍ୟାତ ଇଂରେଜ ନାଟ୍ୟକାର ବର୍ଣ୍ଣାଡ ଶ' କହିଛନ୍ତି, "No conflict, no drama."

ନାଟକୀୟ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ଦୁଇ ପ୍ରକାର । ବହିର୍ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ (Outer conflict) ଏବଂ ଅନ୍ତର୍ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ (Inner conflict) । ଏହି ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ମଣିଷ-ମଣିଷ ମଧ୍ୟରେ; ମଣିଷ ଓ ତାର ଅଦୃଷ୍ଟ ସହିତ, ମନ ଓ ବିବେକ ମଧ୍ୟରେ ଘଟିପାରେ । ନାଟକୀୟ ଚରିତ୍ରମାନଙ୍କ ମନସ୍ତାତ୍ତ୍ୱିକ ବିଶ୍ଳେଷଣ ପାଇଁ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ଯେପରି ଏକ ପ୍ରଧାନ ଭୂମିକା ଥାଏ, ନାଟକୀୟ କାହାଣୀରେ ଉତ୍କଣ୍ଠା ଓ ଉଦ୍‌ବେଗ ସୃଷ୍ଟି ପାଇଁ ମଧ୍ୟ ସେହିପରି ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ଆବଶ୍ୟକତା ଅନୁଭୂତ ହୋଇଥାଏ । ତେଣୁ "ନାଟକର ପ୍ରଧାନ ବିଷୟ ହେଉଛି ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ବା ସଂଘର୍ଷ । ସଂଘର୍ଷରେ ନାଟକୀୟ କଥାବସ୍ତୁର ଆରମ୍ଭ ଓ ତାହାର ପରିସମାପ୍ତିରେ ନାଟକର ଅବସାନ ।" (ନାଟକ ବିଚାର ଅଧ୍ୟାପକ ସର୍ବେଶ୍ୱର ଦାସ)

ନାଟ୍ୟଶ୍ଳେଷ

(Dramatic irony)

ନାଟ୍ୟଶ୍ଳେଷ ନାଟକୀୟ କ୍ରିୟା (Dramatic action) ସୃଷ୍ଟିର ଅନ୍ୟତମ ଉପାୟ । କୌଣସି ନାଟକୀୟ ଘଟଣା ସମ୍ପର୍କରେ ନାଟକୀୟ ଚରିତ୍ର ଓ ଦର୍ଶକର ଜ୍ଞାନ ମଧ୍ୟରେ ଯେତେବେଳେ ପାର୍ଥକ୍ୟ ଘଟେ, କୌଣସି ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ବିଷୟ ବା ତଥ୍ୟ ନ ଜାଣିବା ଫଳରେ କୌଶଳର ସହ ପ୍ରଯୁକ୍ତ ଏକ ନାଟକୀୟ ସଂଳାପ ଯେତେବେଳେ ନାଟକର କୌଣସି ଚରିତ୍ର ପାଖରେ କେବଳ ବାହ୍ୟ ଅର୍ଥ ବହନ କରେ ଅଥଚ ସେଇ ଏକ ବିଷୟ ବା ତଥ୍ୟ ଜାଣିବା ଫଳରେ ଦର୍ଶକ ସେଇ ସଂଳାପର ଅନ୍ତର୍ନିହିତ ତାତ୍ପର୍ଯ୍ୟ ଉପଲବ୍ଧି କରିବାକୁ ସକ୍ଷମ ହୁଏ, ସେତେବେଳେ ନାଟ୍ୟଶ୍ଳେଷର ଉତ୍ପତ୍ତି ହୁଏ । ନାଟ୍ୟଶ୍ଳେଷ ଦର୍ଶକ ମନରେ କୌତୁକ ଏବଂ ବେଦନା ଉଭୟ ପ୍ରକାର ଅନୁଭୂତି ଉଦ୍ରେକ କରିପାରେ । ସେଥିପାଇଁ କମେଡ଼ି ଓ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ଉଭୟ ପ୍ରକାର ନାଟକ ମଧ୍ୟରେ ପ୍ରୟୋଗ କରାଯାଇଥାଏ । ନାଟକୀୟ ଚରିତ୍ର ଜାଣେ ନାହିଁ, ଅଥଚ ମୁଁ ଜାଣେ—ଏଇ ଗୌରବବୋଧରୁହିଁ ଦର୍ଶକ ଚିତ୍ତରେ ହାସ୍ୟରସ କ୍ଷରିତ ହୋଇଥାଏ । ନାଟ୍ୟଶ୍ଳେଷ ଯେତେବେଳେ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିରେ ବ୍ୟବହୃତ ହୁଏ ସେତେବେଳେ ଏଇ ଶ୍ଳେଷ ଏକ ବିଶେଷ ତାତ୍ପର୍ଯ୍ୟରେ ମଣ୍ଡିତ ହୋଇ ବେଦନାକୁ ତୀବ୍ର, ଗଭୀର ଓ ଚିରନ୍ତନ କରି ଗଢ଼ି ତୋଳେ । ସେକ୍‌ସପିଅରଙ୍କ 'ଓଥେଲୋ' ନାଟକରେ ଓଥେଲୋ ଯେତେବେଳେ ଡେସ୍‌ଡ଼ିମୋନାକୁ ହତ୍ୟା କରିବାକୁ ଆସିଛି, ସେତେବେଳେ ସରଳା, ଅପାପବିଦ୍ଧା ଡେସଡ଼ିମୋନା ସ୍ୱାମୀକୁ ସମ୍ବୋଧନ କରି କହୁଛି "Will you come to bed my lord ।"—ଏଇ ସଂଳାପରେ ନିହିତ ମର୍ମସ୍ପର୍ଶୀ ନାଟ୍ୟଶ୍ଳେଷ ଦର୍ଶକର ହୃଦୟକୁ ଏକ ମର୍ମଦାହୀ ଯନ୍ତ୍ରଣାରେ ପରିପୂର୍ଣ୍ଣ କରିଦିଏ ।

(ସାହିତ୍ୟକୋଷ : ନାଟକ ସମ୍ପାଦକ : ଆଲୋକ ରାୟ)

ନାଟକୀୟ ବସ୍ତୁବିନ୍ୟାସର ଅବସ୍ଥା ଭେଦ

ଦଶମ ଶତାବ୍ଦୀର ଶେଷ ଭାଗରେ ସଂସ୍କୃତ ନାଟକର ବିଶିଷ୍ଟ ବୈୟାକରଣିକ ଧନଞ୍ଜୟ ତାଙ୍କ 'ଦଶରୂପକ' ଗ୍ରନ୍ଥରେ ନାଟକୀୟ ଘଟଣାର ପାଞ୍ଚଟି ଅବସ୍ଥା ସଂପର୍କରେ ଆଲୋଚନା କରିଛନ୍ତି । ନାଟକୀୟ ଘଟଣାର ପାଞ୍ଚଟି ଅବସ୍ଥାର ସେ ନାମ ଦେଇଛନ୍ତି — କ) ଆରମ୍ଭ, (ଖ) ପ୍ରଯତ୍ନ, (ଗ) ପ୍ରାପ୍ତ୍ୟାଶା, (ଘ) ନିୟତାପ୍ତି (ଫଳ ପ୍ରାପ୍ତି ଯେତେବେଳେ ନିଶ୍ଚିତ) ଏବଂ (ଙ) ଫଳାଗମ ।

ନାଟକରେ ପ୍ରତ୍ୟାଶିତ ବସ୍ତୁର ପ୍ରାପ୍ତି ଲାଗି ଯାହାଦ୍ୱାରା ଆଗ୍ରହ ପ୍ରକାଶିତ ହୁଏ ତାକୁ କୁହାଯାଏ 'ଆରମ୍ଭ' । ଯେତେବେଳେ ନାଟକର ନାୟକ କିମ୍ବା ଅନ୍ୟ କୌଣସି ଚରିତ୍ର 'ମତେ ଏହା କରିବାକୁ ହେବ,' 'ଏହି ବସ୍ତୁ ଲାଭ କରିବାକୁ ପଡ଼ିବ' ଏହିଭଳି ସଂକଳ୍ପ ପ୍ରଥମେ ପ୍ରକାଶ କରନ୍ତି; ତାହାକୁ 'ଆରମ୍ଭ' ବୋଲି କୁହାଯାଏ । ଯେତେବେଳେ ସେଇ ସଂକଳ୍ପ ବା ପ୍ରତ୍ୟାଶା ପୂରଣରେ ପ୍ରତିବନ୍ଧକ ଦେଖାଦଏ; ସେତେବେଳେ ତାହା ଲାଭ କରିବା ପାଇଁ ଆନ୍ତରିକ ଓ ଅଧୀର ଚେଷ୍ଟାର ନାମ ଯତ୍ନ ବା 'ପ୍ରଯତ୍ନ' । ପ୍ରତ୍ୟାଶିତ ବସ୍ତୁ ଯେତେବେଳେ ମିଳିଯିବାର ସମ୍ଭାବନା ଅଧିକ ଅଥଚ ନ ମିଳିବାର ଭୟ ମଧ୍ୟ ଉପସ୍ଥିତ—ସେଇ ଅବସ୍ଥାକୁ କୁହାଯାଏ 'ପ୍ରାପ୍ତ୍ୟାଶା' । ଫଳପ୍ରାପ୍ତି ଯେତେବେଳେ ସୁନିଶ୍ଚିତ ହୁଏ; ସେ ଅବସ୍ଥାକୁ କୁହାଯାଏ 'ନିୟତାପ୍ତି' । ସର୍ବକାର୍ଯ୍ୟ ସିଦ୍ଧିର ଅନ୍ୟନାମ ହେଲା 'ଫଳାଗମ' ବା 'ଫଳଯୋଗ' ।

ନାଟକୀୟ ସଂଘର୍ଷହିଁ ନାଟକର କଥାବସ୍ତୁର ପ୍ରଧାନ ପ୍ରାଣଶକ୍ତି । ସଂଘର୍ଷର ବୀଜ ନିହିତ ନଥିଲେ ନାଟକର କଥବସ୍ତୁ ତାର ସମସ୍ତ ବେଗ ଓ ଆବେଗ ହରାଇବସେ । ସଂଘର୍ଷର ଆରମ୍ଭରେ ନାଟକର ଆରମ୍ଭ ଏବଂ ସଂଘର୍ଷର ସମାପ୍ତିରେ ନାଟକର ପୂର୍ଣ୍ଣତା । ଏହି ନାଟକୀୟ କ୍ରମପରିଣତିର ମଧ୍ୟ ପାଞ୍ଚଗୋଟି ସ୍ତର ଅଛି । ଏହାକୁ କୁହାଯାଏ ପଞ୍ଚସନ୍ଧି । ସେଗୁଡ଼ିକର ନାମ ହେଲା—(କ) ମୁଖ, (ଖ) ପ୍ରତିମୁଖ, (ଗ) ଗର୍ଭ, (ଘ) ଅବମର୍ଶ, (ଙ) ନିର୍ବହଣ ।

ସଂସ୍କୃତ ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ରରେ ଏହି ପଞ୍ଚସନ୍ଧିରେ ନାଟକର ୫ ସାଂଗଠନିକ ଅବସ୍ଥା ଯେପରି ବର୍ଣ୍ଣିତ ହୋଇଛି ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ସାହିତ୍ୟ ସମାଲୋଚକମାନେ ମଧ୍ୟ ନାଟକର ଆରମ୍ଭ, ଅଗ୍ରଗତି ଓ ପରିଣତିକୁ ୫ ଗୋଟି ଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରିଛନ୍ତି । ଉକ୍ତ ୫ଟି ସ୍ତର ହେଲା—(a) Introduction, (b) Rising action, (c) Crisis, (d) Falling action, (e) Conclusion.

ସଂସ୍କୃତ ନାଟକର 'ମୁଖସନ୍ଧି'ରେ ଯେପରି ମୂଳ ଘଟଣାର ଉତ୍ପତ୍ତି ସୂଚିତ ହୋଇଥାଏ; ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟକର Introductionରେ ମଧ୍ୟ ସେହିପରି ନାଟକୀୟ କଥାବସ୍ତୁର ସୂଚନା ଦିଆଯାଇଥାଏ । 'ପ୍ରତିମୁଖ ସନ୍ଧି'ରେ ମୂଳ କଥାବସ୍ତୁର ବିସ୍ତାର ଓ ବିଶ୍ଳେଷଣ କରାଯାଇଥାଏ; Rising actionରେ ସେହିପରି କାହାଣୀର ଜଟିଳତା ସୂଚିତ ହୋଇଥାଏ । 'ଗର୍ଭସନ୍ଧି'ରେ ଅନୁକୂଳ ଓ ପ୍ରତିକୂଳ ଅବସ୍ଥାର ସଂଘର୍ଷମୟ ଚିତ୍ର ମାଧ୍ୟମରେ ନାଟକର କୁଟିଳଗତି ସୂଚିତ ହୋଇଥାଏ । ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟକର 'Crisis'ରେ ଦୁଇ ବିବଦମାନ ଶକ୍ତି ମଧ୍ୟରୁ ଗୋଟିକର ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ସୂଚନା ଦେଇ ଠିକ୍ ସେହିଭଳି ସଙ୍କଟମୟ ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଇଥାଏ । ସଂସ୍କୃତ ନାଟକର ଚତୁର୍ଥ ପର୍ଯ୍ୟାୟର ନାମ 'ଅବମର୍ଶ' । ଏହାର ଆକ୍ଷରିକ ଅର୍ଥ ହେଉଛି ଚିନ୍ତନ ବା ଧ୍ୟାନ । କ୍ରୋଧ ବା ଆବେଗଜନିତ ଅଧୀରତା ଅଥବା ପ୍ରଲୋଭନରୁ ଯେଉଁ ପର୍ଯ୍ୟାଲୋଚନାର ଜନ୍ମ ହୁଏ, ତାର ନାମ ଅବମର୍ଶ । ନାଟକର ମୂଳ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ, ଗର୍ଭସନ୍ଧିରେ ଯାହା କିଞ୍ଚିତ୍ ବିକଶିତ ହୋଇଥାଏ, ଅବମର୍ଶ ସନ୍ଧିରେ ତାର ସଫଳତାର ସମ୍ଭାବନା ସୁନିଶ୍ଚିତ ହୁଏ । ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟକର Falling actionରେ ଦୁଇ ବିବଦମାନ ଶକ୍ତିରୁ ଯାହାର ଶକ୍ତି ଅଧିକ ହୁଏ ତାର ବିଜୟର ସୂଚନା ଦିଆଯାଇଥାଏ ।

ସଂସ୍କୃତ ନାଟକରେ ପୂର୍ବ ୪ ସନ୍ଧିରେ ବିନ୍ୟସ୍ତ ବିଭିନ୍ନ ଘଟଣା ଲକ୍ଷ୍ୟ-ସାଧନରେ ବିନିଯୁକ୍ତ ହେଲେ ନିର୍ବହଣ ସନ୍ଧି ହୁଏ । ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟକର 'Conclusion' ସ୍ତରରେ ନାଟକୀୟ ସଂଘର୍ଷର ସମାଧାନ ଓ ଅବସାନ ସୂଚିତ ହୋଇଥାଏ ।

ଏହି ତୁଳନାତ୍ମକ ଆଲୋଚନାରୁ ଏକଥା ସ୍ପଷ୍ଟ ହେବ ଯେ ସଂସ୍କୃତ ନାଟକରେ ନାଟକୀୟ ବସ୍ତୁବିନ୍ୟାସ ପାଇଁ ଏହି 'ପଞ୍ଚସନ୍ଧି' ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଓ ପ୍ରାଚ୍ୟର ଆଧୁନିକ ନାଟକରେ ମଧ୍ୟ ଊଣା ଅଧିକେ ଅନୁସୃତ ହେଉଅଛି ।

ନାଟକର ଗଠନ କଳା

ନାଟକ ଏକ ମିଶ୍ରକଳା । ଅଭିନୟ ଉପରେ ଏହାର ସାର୍ଥକତା ଯେହେତୁ ନିର୍ଭରଶୀଳ; ସେଥିପାଇଁ ମନନଶୀଳ ସାହିତ୍ୟ ଭଳି ଏହାର ଗଠନ-କୌଶଳ ଲେଖକର ଇଚ୍ଛା ଉପରେ ନିର୍ଭର କରେ ନାହିଁ । ନାଟକର ଲେଖକ ନାଟକ ରଚନା କଲାବେଳେ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ଓ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ କଥାକୁ ପ୍ରଥମେ ସ୍ମରଣ ରଖି ନାଟକର ପରିକଳ୍ପନା କରେ । ଗଳ୍ପ, ଉପନ୍ୟାସ, କାବ୍ୟରେ ଲେଖକ ଲେଖାର ଚରିତ୍ରମାନଙ୍କ ପାଖେ ପାଖେ ଥାଏ । ଗଳ୍ପ, ଉପନ୍ୟାସ ଅଥବା

କାବ୍ୟରେ ଚରିତ୍ରମାନେ କଅଣ ଭାବୁଛନ୍ତି, କେଉଁ ଅବସ୍ଥାରେ ରହିଛନ୍ତି; ସେକଥା ପାଠକମାନଙ୍କୁ ଲେଖକ ଭାଷାରେ ବର୍ଣ୍ଣନା କରି କହିଦେଇ ପାରେ । କିନ୍ତୁ ନାଟକରେ ନାଟ୍ୟକାରର ସେଭଳି ସୁଯୋଗ ନଥାଏ । ନାଟକରେ ନାଟ୍ୟକାର ନାଟକୀୟ ଚରିତ୍ରମାନଙ୍କୁ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ଉପରକୁ ଛାଡ଼ିଦେଇ ନିଜେ ଅନ୍ତରାଳରେ ରହିଯାଏ । ଦେଇଥାଏ କେବଳ ସେଇ ନାଟକର ପାତ୍ରପାତ୍ରୀମାନଙ୍କ ମୁହଁରେ କେତୋଟି ସଂଳାପ; ଆକାରରେ ଯିଏ ସଂକ୍ଷିପ୍ତ, ପ୍ରକାର ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଯାହା ଶାଣିତ । ସେ ସଂଳାପ ନାଟକର ଚରିତ୍ର, ପରିସ୍ଥିତି, କଥାବସ୍ତୁ ସମ୍ପର୍କରେ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କୁ ସ୍ପଷ୍ଟ ଧାରଣା ଆକର୍ଷଣୀୟ ଉପାୟରେ ଦେଇପାରିଲେ ସେ ନାଟକ ରଚନା ସଫଳ ହୁଏ । ତେଣୁ ନାଟକର ଗଠନକଳା ସାହିତ୍ୟର ଅନ୍ୟ ଅଙ୍ଗମାନଙ୍କ-ଠାରୁ ଅଧିକ ଜଟିଳ ଓ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ।

ଗ୍ରୀକ୍ ସାହିତ୍ୟାଚାର୍ଯ୍ୟ ଆରିଷ୍ଟଟଲ ନାଟକର ଗଠନ କଳା ସଂପର୍କରେ ମତଦେଇ କହିଛନ୍ତି, "In fact every play containing spectacular elements as well as character, plot, diction, song and thought ।" ଅର୍ଥାତ୍ ନାଟକର ପ୍ରଧାନ ଉପାଦାନ ହେଲା, 'କାହାଣୀ', ଚରିତ୍ର, ସଂଳାପ, ସଂଗୀତ, ଦୃଶ୍ୟ ଏବଂ ଭାବନା । ଉକ୍ତ ଅଧିକେ ଏଇ କେତୋଟି ନାଟକର ପ୍ରଧାନ ଅଙ୍ଗ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ଏହା ସହିତ ନାଟକୀୟ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ, ନାଟକୀୟ ଶ୍ଳେଷକୁ ଯୋଗ କରାଯାଇପାରେ ।

କଥାବସ୍ତୁ (Plot) ହେଉଛି ନାଟକର ପ୍ରଧାନ ଉପାଦାନ । ଆରିଷ୍ଟଟଲ ଏହି ଘଟଣା ପରିକଳ୍ପନାକୁ ନାଟକର ଆତ୍ମା ବୋଲି ଆଖ୍ୟା ଦେଇଛନ୍ତି । ତାଙ୍କ ମତରେ ନାଟକୀୟ କଥାବସ୍ତୁର ଆକର୍ଷଣୀୟ ଆରମ୍ଭ, ଗତିଶୀଳ ମଧ୍ୟଭାଗ ଏବଂ ନାଟକୀୟ ପରିସମାପ୍ତି (ଅନ୍ତ୍ୟ) ରହିଥିବା ଉଚିତ । ଏହି କଥାବସ୍ତୁ ଭାବପ୍ରଧାନ, ଘଟଣାପ୍ରଧାନ ଅଥବା ଭାବନା ପ୍ରଧାନ ହୋଇପାରେ । ଅପ୍ରତ୍ୟାଶିତ ଚମତ୍କପ୍ରଦ ଘଟଣା ସାହାଯ୍ୟରେ ନାଟକରେ ଗଳ୍ପରସ ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଇପାରେ । ଘଟଣାପ୍ରଧାନ କାହାଣୀର ଏହାହିଁ ହେଉଛି ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ । ଭାବପ୍ରଧାନ କାହାଣୀରେ ନାୟକ ନାୟିକାମାନଙ୍କର ଭାବ-ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ତୀବ୍ର ସଂବେଦନା ଦ୍ୱାରା ନାଟକରେ ବିଶେଷ ପରିସ୍ଥିତି ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଏ । ଏଭଳି ନାଟକରେ ପରିସ୍ଥିତି ସୃଷ୍ଟି ପାଇଁ ଘଟଣାର ପ୍ରୟୋଜନ ହୋଇଥାଏ । ଘଟଣା ଏଥିରେ ଗୌଣ, ମୁଖ୍ୟ ଭାବର ଉତ୍ଥାନ ପତନ । ଭାବନାପ୍ରଧାନ ନାଟକରେ ମୂଳ ଘଟଣା ଅଥବା ଭାବାବେଗର ଉଚ୍ଛ୍ୱାସ ଦ୍ୱାରା କୌତୂହଳ ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଏ ନାହିଁ । ବିଚାର-ବିତର୍କ ଓ ସୂକ୍ଷ୍ମ ମନସ୍ତାତ୍ତ୍ୱିକ ବିଶ୍ଳେଷଣ ଏଭଳି ନାଟକର ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ।

ଚରିତ୍ର ଚିତ୍ରଣ (characterisation) ନାଟକର ଦ୍ୱିତୀୟ ପ୍ରଧାନ-ଉପାଦାନ । ନାଟକରେ ଯୁଧିଷ୍ଠିର ଏବଂ ଦୁର୍ଯ୍ୟୋଧନ—ଦୁହେଁ ପ୍ରଧାନ ଚରିତ୍ର ହୋଇପାରନ୍ତି, ଯଦିଓ ସେ ଦୁହିଁଙ୍କର ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଚରିତ୍ର ଗୁଣାତ୍ମକ ମୂଲ୍ୟବୋଧ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ପରସ୍ପର-ବିରୋଧୀ ।

ନାଟକର ଚରିତ୍ରମାନଙ୍କୁ ସାଧାରଣତଃ ଦୁଇଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରାଯାଇଥାଏ । (କ) ଗତିଶୀଳ ଚରିତ୍ର (character in action), (ଖ) ସ୍ଥିତିଶୀଳ ଚରିତ୍ର (character in repose) । ଗତିଶୀଳ ଚରିତ୍ର ବିକାଶଧର୍ମୀ, ସ୍ଥିତିଶୀଳ ଚରିତ୍ର ପ୍ରକାଶଧର୍ମୀ । ପ୍ରତ୍ୟେକ ବ୍ୟକ୍ତି ତାର ପ୍ରବୃତ୍ତି ଓ ଭାବପ୍ରବଣତା ଦ୍ୱାରା ନିୟନ୍ତ୍ରିତ ହୁଅନ୍ତି । ପ୍ରବୃତ୍ତି ଓ ନିବୃତ୍ତିର ଆପେକ୍ଷିକ ସ୍ଥିତିଶୀଳ ଓ ଗତିଶୀଳ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ମଧ୍ୟ ଦେଇ ଚରିତ୍ରର ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ଘଟେ । ସ୍ଥିତିଶୀଳ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ମଧ୍ୟରେ ଚରିତ୍ରର ପ୍ରକାଶ ଏବଂ ଗତିଶୀଳ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ମଧ୍ୟରେ ଚରିତ୍ରର ବିକାଶ ଘଟେ ।

ଆରିଷ୍ଟଟଲ୍ ଆଦର୍ଶ ଚରିତ୍ରର ସଂଜ୍ଞା ନିରୂପଣ କରିବାକୁ ଯାଇ କହିଛନ୍ତି, ଯେଉଁ ଚରିତ୍ର ନୈତିକ ଆଦର୍ଶ, ଔଚିତ୍ୟବୋଧ (propriety), ବାସ୍ତବତା ବୋଧ (true to life) ଓ ସଂଗତିବୋଧ (consistency) ଦ୍ୱାରା ପରିଗୃହୀତ ହୁଏ, ସେହିଁ ପ୍ରକୃତରେ ଆଦର୍ଶ ଚରିତ୍ର । କିନ୍ତୁ ନାଟକରେ ସବୁ ଚରିତ୍ର ଆରିଷ୍ଟଟଲ୍‌ଙ୍କ ସଂଜ୍ଞା ଅନୁଯାୟୀ ଆଦର୍ଶ ଚରିତ୍ର ହେବା ଆବଶ୍ୟକ ନାହିଁ । କାରଣ ନାଟକରେ ଯୁଧିଷ୍ଠିର ଯେପରି ଦେବୋପମ ସୁନ୍ଦର ଚରିତ୍ର ହୋଇପାରନ୍ତି, ଦୁର୍ଯ୍ୟୋଧନ ମଧ୍ୟ ଚରିତ୍ରର ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ଯୋଗୁ ସେହିପରି ସୁନ୍ଦର ଶୟତାନ ଚରିତ୍ର ହୋଇପାରନ୍ତି । ନାଟକରେ ଦୁଇ ଜଣଙ୍କ ଭୂମିକା ସମାନ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ।

ନାଟକରେ ଚରିତ୍ରମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟଦେଇହିଁ ନାଟକୀୟ କଥାବସ୍ତୁ ପ୍ରକାଶିତ ଓ ବିକଶିତ ହୁଏ । ତେଣୁ ନାଟକରେ ଚରିତ୍ରଚିତ୍ରଣ ଯଦି ଦୁର୍ବଳ ହୁଏ; ତା'ହେଲେ କଥାବସ୍ତୁର ବିକାଶ ଓ ବିନ୍ୟାସ ଶିଥିଳ ହୋଇଯାଏ । ସେଥିପାଇଁ ଚରିତ୍ର ଚିତ୍ରଣର ପ୍ରଭାବ ନାଟକର ସଫଳତାକୁ ବିଶେଷ ଭାବରେ ନିୟନ୍ତ୍ରଣ କରିଥାଏ ।

ସଂଳାପ (Dialogue, Diction) ନାଟକର ଅନ୍ୟତମ ପ୍ରଧାନ ଅଙ୍ଗ । ନାଟକର ଭାଷାକୁ ସଂଳାପ କୁହାଯାଏ । ନାଟ୍ୟକାର ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ନେପଥ୍ୟରେ ରହିଯାଆନ୍ତି; କିନ୍ତୁ ତାଙ୍କର ସଂଳାପ ଦ୍ୱାରାହିଁ ନାଟକର ଚରିତ୍ରମାନେ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ମୁଖର ହୁଅନ୍ତି । ଏହି ସଂଳାପଦ୍ୱାରାହିଁ ନାଟକର କାହାଣୀ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ଚରିତ୍ରମାନଙ୍କ ଅଭିନୟ ମାଧ୍ୟମରେ ମୂର୍ତ୍ତିମନ୍ତ ହୁଏ । ନାଟକୀୟ ପରିସ୍ଥିତିର ଯଥାର୍ଥ ଉପସ୍ଥାପନା ଓ ନାଟକର କ୍ରମବିକାଶରେ ସହାୟତା କରିବା ଉପରେ ସଂଳାପର ସାର୍ଥକତା ନିର୍ଭର କରେ । ସଂଳାପ ଗତିଶୀଳ ନ ହେଲେ ନାଟକରେ ଗତି ସଞ୍ଚାରିତ ହୁଏନାହିଁ ।

ପାରିପୋଚିତ ଭାଷା ହେଉଛି ସଂଳାପର ବିଶେଷ ଗୁଣ । ସଂଳାପର ଗୋଟିଏ ଗୋଟିଏ ଶବ୍ଦ ମଧ୍ୟରେ ନାଟ୍ୟକାର ନାଟକର ଗୋଟିଏ ଗୋଟିଏ ବିଶିଷ୍ଟ ମୁହୂର୍ତ୍ତ, ବିଶେଷ ପରିସ୍ଥିତିକୁ ଦର୍ଶକ ମନରେ ମୂର୍ତ୍ତିମନ୍ତ କରିବାକୁ ଚାହାନ୍ତି । ତେଣୁ ସଂଳାପର ଶବ୍ଦ ଚୟନରେ ନାଟ୍ୟକାର ବିଶେଷ ସତର୍କତା ଅବଲମ୍ବନ କରିଥାଆନ୍ତି । ସଂଳାପର ଭାଷା ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ, ଆକାରରେ ଯଥାସମ୍ଭବ ସଂକ୍ଷିପ୍ତ, ଭାବ ପ୍ରକାଶ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ତୀକ୍ଷ୍ଣ, ଶାଣିତ ହୋଇଥିଲେ ଦର୍ଶକ ମନରେ ତାହା ଗଭୀର ରେଖାପାତ କରିପାରେ । ଗୋଟିଏ ଯୁଗ, ଗୋଟିଏ ବର୍ଷ, ଅଥବା ଗୋଟିଏ ମାସର କାହାଣୀକୁ ଦୁଇତିନି ଘଣ୍ଟାର ସୀମିତ ସମୟ ମଧ୍ୟରେ ନାଟକରେ ଯେପରି ଅଭିନୟ କରାଯାଏ, କେତୋଟି ଘଣ୍ଟା ଅଥବା କେତୋଟି ମୁହୂର୍ତ୍ତର କାହାଣୀକୁ ମଧ୍ୟ ସେହିପରି ଦୁଇ ତିନି ଘଣ୍ଟାର ନାଟକ ମଧ୍ୟରେ ଉପସ୍ଥାପିତ କରାଯାଇଥାଏ । ମାତ୍ର କେତେ ହଜାର ଧାଡ଼ିର ସଂଳାପ ମଧ୍ୟରେ ସେହି ସମଗ୍ର ନାଟକର କାହାଣୀ ଦର୍ଶକ ଆଗରେ ପରିବେଷଣ କରାଯାଏ । ତେଣୁ ନାଟକର ସଂଳାପ ଯଦି ଅଯଥା ଦୀର୍ଘ, ଅନାବଶ୍ୟକ ଶବ୍ଦ ସମ୍ଭାରରେ ଭାରାକ୍ରାନ୍ତ ହୋଇଥାଏ; ତାହାହେଲେ ଦର୍ଶକ ମନରେ ତାହା ଯେ କେବଳ ବିରକ୍ତି ସଞ୍ଚାର କରିବ ତା ନୁହେଁ; ନାଟକର ସାମଗ୍ରିକ (tolal effect) ମଧ୍ୟ ସେଥିରେ କ୍ଷୁଣ୍ଣ ହେବ ।

ସଂଗୀତ
(Music)

ସଂଗୀତ ନାଟକର ଏକ ବିଶିଷ୍ଟ ଅଙ୍ଗ । ନାଟକ ପ୍ରଥମ ଅବସ୍ଥାରେ ଥିଲା ସଂଗୀତ-ପ୍ରଧାନ । ସେଥିପାଇଁ କେହି କେହି ସମାଲୋଚକ ମତ ଦିଅନ୍ତି, ଗାଥା-ସଂଗୀତ ହେଉଛି ସାହିତ୍ୟର ପ୍ରୋଟୋପ୍ଲାଜମ । ଗ୍ରୀକ୍ ନାଟକ ଥିଲା ସମବେତ କଣ୍ଠ ସଂଗୀତ-ପ୍ରଧାନ (chorus) ନାଟକ । ପରେ ଏହି ନାଟକୀୟ ସମବେତ ସଂଗୀତରୁ ନାଟକୀୟ ସଂଳାପର ସୃଷ୍ଟି ହେଲା । ତେଣୁ ନାଟକର ବିବର୍ତ୍ତନର ଇତିହାସ ହେଉଛି ସମବେତ କଣ୍ଠ ସଂଗୀତ ସହିତ ନାଟକରେ ସଂଳାପର ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଲାଭ କରିବା ପାଇଁ ଚାଲିଥିବା ପ୍ରତିଯୋଗିତାର ଇତିହାସ । ସଂଳାପର ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଓ ପ୍ରଭାବ ନାଟକରେ ବଢ଼ିବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ନାଟକରୁ ସଂଗୀତ କ୍ରମେ ବାଦ ପଡ଼ିଯାଇଛି । ଆଧୁନିକ ନାଟକରେ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ଉପରେ କଣ୍ଠ-ସଙ୍ଗୀତ ପରିବେଷଣ ଏକପ୍ରକାର ନିଷେଧ ହେବାକୁ ବସିଲାଣି । କିନ୍ତୁ ଆବହ ଯନ୍ତ୍ରସଂଗୀତକୁ ବାଦ୍‌ଦେଇ ଆଜି ସୁଦ୍ଧା ନାଟକ ଅଭିନୟ କରିବା କଥା କଳ୍ପନା କରାଯାଇପାରେ ନାହିଁ । କଣ୍ଠ-ସଙ୍ଗୀତରୁ ଆବହ ଯନ୍ତ୍ରସଂଗୀତ—ଏହାହିଁ ହେଉଛି ପ୍ରାଚୀନ ନାଟକରୁ ଆଧୁନିକ ନାଟକର ଉତ୍ତରଣର ଇତିହାସ ।

ସଙ୍ଗୀତପ୍ରଧାନ ନାଟକରୁ ଆମେ ଅଳ୍ପ କେତେ ସଂଳାପପ୍ରଧାନ ନାଟକର ଯୁଗରେ ପହଞ୍ଚିଛୁ, ସେକଥା ବୁଝିବାପାଇଁ ଗ୍ରୀକ୍ ନାଟକର ଇତିହାସ ଘାଣ୍ଟିବା ଅନାବଶ୍ୟକ । ଆମ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ପ୍ରଥମ ଅବସ୍ଥାରେ ସଙ୍ଗୀତ-ପ୍ରାଣ ଗୀତାଭିନୟ, ଲୀଳା ଓ ଗୀତିନାଟ୍ୟର ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଥିଲା । ପରବର୍ତ୍ତୀ ଅବସ୍ଥାରେ ସଙ୍ଗୀତପ୍ରଧାନ ନାଟକ ଓ ପରେ ସଂଳାପପ୍ରଧାନ ନାଟକର ବିକାଶ ଘଟିଛି । ନାଟକ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱ-ପ୍ରଧାନ ହେବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗୀତର ପ୍ରଭାବ ହ୍ରାସ ପାଇଛି ।

ନାଟକର ଆତ୍ମା ଓ ଆଙ୍ଗିକରେ ଆଜି ବହୁ ବୈପ୍ଳବିକ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଘଟି ଯାଇଛି । ଭରତମୁନି ଓ ଆରିଷ୍ଟଟଲଙ୍କ ପରିକଳ୍ପିତ ନାଟ୍ୟଜଗତ ଆଜି ବିବର୍ତ୍ତନ ଓ ବିପ୍ଳବର ଘାତପ୍ରତିଘାତରେ କ୍ଷତବିକ୍ଷତ । ଦିନ ଥିଲା, ଯେତେବେଳେ ଦର୍ଶକର କଳ୍ପନାଶକ୍ତି ଉପରେ ନିର୍ଭର କରି ନାଟକର ଆଙ୍ଗିକ ପରିକଳ୍ପନା କରାଯାଉଥିଲା । ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ଉପରେ ଚାରି ପାଞ୍ଚଜଣ ସୈନିକଙ୍କୁ ଦେଖି ଦର୍ଶକ କଳ୍ପନା କରି ନେଉଥିଲେ ଯେ, ଚାରି ପାଞ୍ଚ ହଜାର ସୈନ୍ୟଙ୍କୁ ନେଇ ରାଜା ଯୁଦ୍ଧ-ବିଜୟରେ ବାହାରିଛନ୍ତି । କିନ୍ତୁ ଯୁଗରୁଚିର ପରିବର୍ତ୍ତନ ସହିତ ସେପରି କଳ୍ପନାଶ୍ରୟୀ ଆଙ୍ଗିକ ପରିକଳ୍ପନା ଆଜି ନାଟକରେ ଅବାସ୍ତବ ଭଳି ବୋଧ ହେଉଛି । ବିଶେଷ କରି ଚଳଚ୍ଚିତ୍ର ଓ ଟେଲିଭିଜନର ପ୍ରସାର ଫଳରେ ନାଟକ ଏକ ପ୍ରବଳ ପ୍ରତିଯୋଗିତା ଏବଂ ଆହ୍ୱାନର ସମ୍ମୁଖୀନ ହୋଇଛି । ନାଟକ ତିଷ୍ଠି ରହିବା ନିର୍ଭର କରୁଛି ଚଳଚ୍ଚିତ୍ର ଓ ଟେଲି-ଭିଜନ୍‌ର ଆହ୍ୱାନକୁ ମୁକାବିଲା କରିବା ଉପରେ । ସେଥିପାଇଁ ପରିବର୍ତ୍ତିତ ପରିସ୍ଥିତି, ଦ୍ରୁତ ପରିବର୍ତ୍ତନଶୀଳ ଯୁଗରୁଚିକୁ ଆଖି ଆଗରେ ରଖି ନାଟକର ଗଠନ କଳା ଓ ଆଙ୍ଗିକ ପରିକଳ୍ପନାରେ ନାଟ୍ୟକାର ଓ ନାଟ୍ୟ ପ୍ରଯୋଜକମାନେ ବହୁ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଆଣିଛନ୍ତି । ସ୍ଥିର ଅଚଞ୍ଚଳ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ଆଜି ଗତିଶୀଳ, ଘୂର୍ଣ୍ଣାୟମାନ ଅବସ୍ଥାକୁ ଆସିଲାଣି । ନାଟ୍ୟ କଥାବସ୍ତୁ ଓ ପରିବେଶକୁ ବାସ୍ତବଧର୍ମୀ କରିବା ପାଇଁ ଟେପ୍‌ରେକର୍ଡ଼ର, ବୈଦ୍ୟୁତିକ ଆଲୋକକୁ ବିଶେଷ ଭାବରେ ବ୍ୟବହାର କରାଯାଉଛି । ସଂକ୍ଷେପରେ କହିବାକୁ ଗଲେ ନାଟକ ତାର ସାଜଘରରୁ ନୂଆ ରୂପ, ନୂଆ ରଙ୍ଗ ନେଇ ବାହାରିଛି । ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ଅଭିନବ ସାଜସଜ୍ଜା, ଆଲୋକ ସମ୍ପାତର ଅପରୂପ କୌଶଳ, ଆବହ ଯନ୍ତ୍ରସଙ୍ଗୀତର ଐଶ୍ୱର୍ଯ୍ୟର ଆଙ୍ଗିକରେ ନାଟକ ଆଜି ଲାବଣ୍ୟମୟୀ । ଆଲୋକ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ଅନ୍ଧକାରକୁ ଦୂର କରିବା ପାଇଁ ଆଜି ବ୍ୟବହୃତ ହେଉନାହିଁ; ନାଟକୀୟ ଚରିତ୍ରମାନଙ୍କ ଦେହରେ ନୂତନ ପ୍ରାଣଶକ୍ତି ସଂଚାର କରିବା ପାଇଁ, ନାଟକୀୟ ପରିବେଶକୁ ଅଧିକ ବାସ୍ତବ ରୂପଧର୍ମୀ କରିବା ପାଇଁ ବିନିଯୁକ୍ତ ହେଉଛି । ଉଦାହରଣ ପାଇଁ ବିଶ୍ୱଜିତ୍ ଦାସଙ୍କ 'ମୃଗତୃଷ୍ଣା' ନାଟକକୁ ନିଆଯାଇପାରେ । 'ମୃଗତୃଷ୍ଣା' ନାଟକର ଆରମ୍ଭରେ ଆଲୋକ ସମ୍ପର୍କରେ ସୂଚନା ଦିଆଯାଇ କୁହା-ଯାଇଛି, 'ଏ ନାଟକଟିରେ ଆଲୋକ-ସଂପାତର ଭୂମିକା ଅତ୍ୟନ୍ତ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ।

ନାଟକ-ଅନ୍ତର୍ନିହିତ ତିନୋଟି ମାନସିକ ସ୍ତର ଓ ତଜ୍ଜନିତ ଭାବାବେଗକୁ ଦର୍ଶକ ମନରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠା କରାଇବା ପାଇଁ ପ୍ରତୀକ ରୂପେ ମୁଖ୍ୟତଃ ତିନୋଟି ରଙ୍ଗର ଆଲୋକ ବ୍ୟବହାର କରାଯିବ ।' ଇତ୍ୟାଦି ।

ସେହିପରି ନାଟକର ଅଙ୍କ ବିଭାଜନ, ବିଷ୍କମ୍ଭକ ଇତ୍ୟାଦି ନାଟକରେ ଆଜି ଯଥାସମ୍ଭବ ଏଡ଼ାଇ ଯିବାପାଇଁ ଚେଷ୍ଟା କରାଯାଉଛି । ଚଳଚ୍ଚିତ୍ରରେ ମଧ୍ୟବର୍ତ୍ତୀ-କାଳୀନ 'ବିଶ୍ରାମ' (Interval) ଭଳି ନାଟକକୁ ଦୁଇ ଅଂଶରେ ବିଭକ୍ତ କରିବା ଅଥବା ବିଶ୍ରାମବିହୀନ ଭାବରେ ଦୃଶ୍ୟ ଅବତାରଣା କରିଯିବା ଆଧୁନିକ ନାଟକର ଧର୍ମ ହୋଇଛି । ସେହିପରି ନାଟକର ଘଟଣାବିନ୍ୟାସ ବିଭିନ୍ନ ସ୍ଥାନର ପରିବେଶରେ ପରିବେଷିତ ନ ହୋଇ ଗୋଟିଏ ସେଟ୍‌ରେ ଅଭିନୟ କରିବାର ପ୍ରବଣତା ଅତ୍ୟାଧୁନିକ ନାଟକରେ ପରିଲକ୍ଷିତ ହେଉଛି । ନାଟକରୁ ମଞ୍ଚରେ ସୂତ୍ରଧର ଯାଇ-ଥିଲେ, ଏବେ ସୂତ୍ରଧର ଭିନ୍ନ ନାମରେ ଅତ୍ୟାଧୁନିକ ନାଟକରେ ପ୍ରବେଶ କରୁଥିବା ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଉଛି । ନାଟକରୁ କଣ୍ଠ-ସଙ୍ଗୀତ କ୍ରମଶଃ ନୀରବ ହୋଇ ଆସୁଥିଲେ ସୁଦ୍ଧା ନେପଥ୍ୟ ଆବଦ୍ଧ ଯନ୍ତ୍ର ସଙ୍ଗୀତର ମୂର୍ଚ୍ଛନା ନାଟ୍ୟ ପରିବେଶକୁ ଆଚ୍ଛନ୍ନ କରି ରଖୁଛି । ଯୁଗରୁଚି ଓ ଲୋକରୁଚି ସହିତ ନାଟକରେ ଏସବୁ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଅବଶ୍ୟମ୍ଭାବୀ—ଏହା ନାଟକର ସଜୀବତାର ଲକ୍ଷଣ । କୁହାଯାଇଥାଏ "A nation is known by its theatre ।" ନାଟକର ଅଗ୍ରଗତି, ଗତିଶୀଳତା ଆମ ଜାତୀୟ-ଜୀବନର ପ୍ରଗତିର ସାକ୍ଷୀ ବହନ କରିଥାଏ । ଏକ ଅଗ୍ରଗାମୀ ଜାତିର ଦର୍ପଣ ଭାବରେ ଆମେ ଆମର ନାଟକ ଓ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚକୁ ବିଚାର କରିବା ଉଚିତ ।

ନାଟକର ଶ୍ରେଣୀବିଭାଗ

ପ୍ରାଚୀନ ଗ୍ରୀକ୍ ସାହିତ୍ୟକୁ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ଓ କମେଡ଼ି ଏହି ଦୁଇ ଶ୍ରେଣୀରେ ବିଭକ୍ତ କରାଯାଇଥିଲା । ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ଶବ୍ଦଟିର ଉତ୍ପତ୍ତି 'ଟ୍ରାଗୋସ୍' (tragos) ଶବ୍ଦରୁ ହୋଇଅଛି । ଟ୍ରାଗୋସ୍ ଶବ୍ଦର ଅର୍ଥ ହେଲା 'ଛେଳି' ଏବଂ ଟ୍ରାଜିକ୍ ଶବ୍ଦର ଅର୍ଥ ହେଲା 'ଛାଗ-ସଙ୍ଗୀତ' (goat-song) । ଅନୁମାନ କରାଯାଏ, ଗ୍ରୀକ୍‌ର ଶସ୍ୟ ଅଥବା ସୁରାର ଦେବତା ଡାଓନିସାସ୍‌ଙ୍କ ପାଖରେ ବଳିଦାନ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ ଆସୁଥିବା ଛେଳି-ମାନଙ୍କ ଶୋଭାଯାତ୍ରା ସହିତ ଯେଉଁ ସମବେତ କଣ୍ଠ-ସଙ୍ଗୀତ ଗାନ କରାଯାଏ, ସେଥିରୁହିଁ ଏହି 'ଟ୍ରାଜେଡ଼ି' ନାଟକର ଉଦ୍ଭବ ହୋଇଛି । ସାଧାରଣତଃ ଯେଉଁ ନାଟକର କାହାଣୀର ପରିଣତି ବିୟୋଗାନ୍ତକ, ବିଚ୍ଛେଦାତ୍ମକ ଅଥବା ବିଷାଦପୂର୍ଣ୍ଣ ହୋଇଥାଏ, ସେହି ନାଟକକୁ 'ଟ୍ରାଜେଡି' କୁହାଯାଏ । ଖ୍ରୀଷ୍ଟପୂର୍ବ ଚତୁର୍ଥ ଶତାବ୍ଦୀରେ ଗ୍ରୀକ୍ ସାହିତ୍ୟାଚାର୍ଯ୍ୟ ଆରିଷ୍ଟଟଲ ତାଙ୍କ 'Poetics' ଗ୍ରନ୍ଥରେ ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ସଂଜ୍ଞା ନିର୍ଣ୍ଣୟ କରିବାକୁ ଯାଇ କହିଛନ୍ତି, "ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ହେଉଛି କୌଣସି ଗୁରୁତର,

ସମଗ୍ର, ଏବଂ ବିଶେଷ ଆୟତନ ଘଟଣାର ଅନୁକରଣ, ଯାହାର ଭାଷା ସବୁ ପ୍ରକାର ଅଳଙ୍କାରରେ ବିମଣ୍ଡିତ । ଏହି ଅଳଙ୍କାର (କଥା ଓ ଗୀତ) ନାଟକର ବିଭିନ୍ନ ଅଂଶରେ ବିଶେଷ ଭାବରେ ପ୍ରଯୁକ୍ତ ହୋଇଥାଏ । ଏହାର ଭାବ କ୍ରିୟାତ୍ମକ, ବର୍ଣ୍ଣନାତ୍ମକ ନୁହେଁ । ଟ୍ରାଜେଡିର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ କରୁଣ ଓ ଭୟାନକ ରସର ଉଦ୍ରେକ କରିବା ଏବଂ ଅବଶେଷରେ ଏହି ଆବେଗଗୁଡ଼ିକୁ ମୁକ୍ତି ଦାନ କରିବା ।"

ସାଧାରଣତଃ ଯେଉଁ ନାଟକର ଉପସଂହାର ପ୍ରୀତିପ୍ରଦ, ସୁଖମୟ ଏବଂ ଲକ୍ଷ୍ୟପୂର୍ଣ୍ଣ ହୋଇଥିବା ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଶୁଭଙ୍କର; ତାହାକୁ କମେଡି କୁହାଯାଏ । ଟ୍ରାଜେଡି ଭଳି କମେଡି ମଧ୍ୟ ପ୍ରାଚୀନ ଗ୍ରୀସରେ ଉଦ୍ଭବ ହୋଇଥିଲା ।

କମେଡି ଜୀବନର ଲଘୁଦିଗ ପ୍ରତି ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ଦୃଷ୍ଟି ଆକର୍ଷଣ କରେ । କମେଡି ଓ ଟ୍ରାଜେଡି ମଧ୍ୟରେ ପାର୍ଥକ୍ୟ ମାତ୍ରାଗତ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ସେ ପାର୍ଥକ୍ୟ ଗୁରୁତର । 'ଟ୍ରାଜେଡି' ନାଟକରେ ମାନବଜୀବନର ସକଳ ପ୍ରଚେଷ୍ଟା ଉପରେ ଏକ ଅନ୍ଧ-ନିୟତି ତାର କୃଷ୍ଣଛାୟା ବିସ୍ତାର କରେ; ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ବାରମ୍ବାର ଜୀବନର ସୀମାବଦ୍ଧତା, ଅକ୍ଷମତା, ଅସହାୟତାର ଆର୍ତ୍ତି ଆକୂତି ବାରମ୍ବାର ଧ୍ୱନିତ ହୁଏ । କିନ୍ତୁ 'କମେଡି' ନାଟକରେ ଏହି ଜୀବନ-ଜିଜ୍ଞାସା ନଥାଏ । ଜୀବନର ଛୋଟ ଛୋଟ ତ୍ରୁଟି, ବିଚ୍ୟୁତି ବ୍ୟକ୍ତି-ଚରିତ୍ରର ଅସଙ୍ଗତି ଉପରେ କମେଡି କୌତୁକମୟ ଭଙ୍ଗୀରେ କେବଳ ଆଲୋକପାତ କରେ ।

ପ୍ରାଚୀନ ଗ୍ରୀକ୍ ଓ ମଧ୍ୟଯୁଗୀୟ ଇଂରେଜି ନାଟକରେ 'ଟ୍ରାଜେଡି' ପ୍ରଭାବ ବିସ୍ତାର କରିଥିଲେ ସୁଦ୍ଧା ସଂସ୍କୃତ ନାଟକରେ 'ଟ୍ରାଜେଡି' ନଥିଲା ।

ଆଧୁନିକ ନାଟକର ସ୍ୱରୂପ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ତାକୁ ଗ୍ରୀକ୍ କିମ୍ବା ପ୍ରାଚୀନ ସଂସ୍କୃତ ନାଟକ ଶାସ୍ତ୍ର ଅନୁସାରେ ବିଭିନ୍ନ ଶ୍ରେଣୀରେ ବିଭକ୍ତ ନ କରି ବିଷୟବସ୍ତୁ ଦୃଷ୍ଟିରୁ (କ) ପୌରାଣିକ (ଖ) ଐତିହାସିକ (ଗ) ସାମାଜିକ (ଘ) ରାଜନୈତିକ (ଙ) ଉପନ୍ୟାସ-ଭିତ୍ତିକ ଏବଂ (ଚ) ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକ— ଏହିପରି ଛଅଟି ସାଧାରଣ ଶ୍ରେଣୀରେ ବିଭକ୍ତ କରାଯାଇ ପାରେ । ଏପରି ଶ୍ରେଣୀବିଭାଗ ସତ୍ତ୍ୱେ ଗୋଟିଏ ପ୍ରକାର ନାଟକରେ ଅନ୍ୟ ଗୋଟିଏ ପ୍ରକାର ନାଟକର କଥାବସ୍ତୁ ଯେ ମିଶ୍ରିତ ହୋଇ ନଥିବ, ଏକଥା କହିହେବ ନାହିଁ । ଐତିହାସିକ ନାଟକରେ କିମ୍ବଦନ୍ତୀ ଓ କାଳ୍ପନିକତାର ଯେପରି ମିଶ୍ରଣ ଘଟିଥିବା ସମ୍ଭବ (ଉଦାହରଣ କାଳୀଚରଣ ପଟ୍ଟନାୟକଙ୍କ "ଅଭିଯାନ") । ସେହିପରି କିମ୍ବଦନ୍ତୀମୂଳକ ନାଟକରେ ଐତିହାସିକତା ଓ କାଳ୍ପନିକତା ମଧ୍ୟ ପ୍ରଭାବ ବିସ୍ତାର କରିଥିବା ସମ୍ଭବ । (ଯଥା ଅଦ୍ୱୈତ ବଲ୍ଲଭ ମହାନ୍ତିଙ୍କ ନାଟକ "ସାଧବଝିଅ" ।) ସେହିପରି ସାମାଜିକ

ନାଟକରେ ରାଜନୈତିକ ଘଟଣାର ମଧ୍ୟ ଗୁରୁତ୍ୱପାତ ଘଟିଥାଇ ପାରେ । ତେଣୁ ପାଠକ ଓ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ସୁବିଧା ଦୃଷ୍ଟିରୁ ନାଟକର ଏଭଳି ଶ୍ରେଣୀବିଭାଗ କେବଳ ନାଟକର ମୁଖ୍ୟ କଥାବସ୍ତୁକୁ ଭିତ୍ତି କରି କରାଯାଇଥାଏ ।

ପୌରାଣିକ ନାଟକ

ନାଟକ ରଚନାର ପ୍ରଥମ ଉଷାକାଳରୁ ପ୍ରତ୍ୟେକ ଦେଶର ଧର୍ମ ଓ ପୁରାଣର କଥାବସ୍ତୁ ନାଟକର ମୁଖ୍ୟ କଥାବସ୍ତୁ ଭାବରେ ଗୃହୀତ ହୋଇ ଆସିଲା । ଧର୍ମ-ବିଶ୍ୱାସ ମଣିଷ ମନରେ ପୁରାଣ-ପ୍ରାଚୀନ କାଳରୁ ଆଧିପତ୍ୟ ବିସ୍ତାର କରି ଆସିଥିବାରୁ ଧର୍ମ ଓ ପୁରାଣଗ୍ରନ୍ଥର କାହାଣୀ ଅବଲମ୍ବନରେ ରଚିତ ନାଟକ ସହଜରେ ଦର୍ଶକ ମନକୁ ଅଭିଭୂତ କରିଥାଏ । ରାମାୟଣ, ମହାଭାରତ, ଭାଗବତର ବିଷୟବସ୍ତୁକୁ ନେଇ ଅତୀତରେ ବହୁ ନାଟକ ଆମ ଦେଶରେ ରଚିତ ହୋଇଛି, ଧର୍ମର ପ୍ରଭାବ ବିଜ୍ଞାନର ଜୟଯାତ୍ରା ପରେ ମଣିଷ ମନରୁ ହ୍ରାସ ପାଇଥିଲେ ସୁଦ୍ଧା ପୌରାଣିକ ନାଟକର ଆବେଦନ ସାଧାରଣ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ପାଖରେ ହ୍ରାସ ପାଇ ନାହିଁ । ରାମଶଙ୍କରଙ୍କ "କଂସବଧ",କାମପାଲମିଶ୍ରଙ୍କ "ସୀତାବିବାହ" ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ଘୋଷଙ୍କ "ଭୀଷ୍ମ", କାଳୀଚରଣ ପଟ୍ଟନାୟକଙ୍କ "ଦଶଭୁଜା" ଓ "ଚକ୍ରୀ" ଏବଂ ଅଦ୍ୱୈତବଲ୍ଲଭ ମହାନ୍ତିଙ୍କ "ନରଦେବତା" ପ୍ରଭୃତି ସାର୍ଥକ ପୌରାଣିକ ନାଟକ ଭାବରେ ସୁଖ୍ୟାତ ।

ଐତିହାସିକ ନାଟକ :

ପ୍ରତ୍ୟେକ ନାଗରିକ ନିଜ ଦେଶର ପ୍ରାଚୀନ ଇତିହାସକୁ ନେଇ ଗର୍ବ ଅନୁଭବ କରେ । ମଣିଷ ମନରେ ଜାତୀୟତାବୋଧ ଉଦ୍ରେକ କରିବାରେ ଅତୀତ ଇତିହାସର ଗୌରବମୟ କାହାଣୀ ବିଶେଷ ସହାୟତା କରିଥାଏ । ତେଣୁ ରସ-ଘନ ଐତିହାସିକ କାହାଣୀ ନାଟକର କଥାବସ୍ତୁ ଭାବରେ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ଅଭିନୀତ ହେଲାବେଳେ ଦର୍ଶକ ଆଖିରେ ଅତୀତ ବର୍ତ୍ତମାନ ଭଳି ପ୍ରତୀତ ହୁଏ । ତେଣୁ ଐତିହାସିକ ନାଟକ ଦର୍ଶକର ହୃଦୟକୁ ସହଜରେ ଜୟ କରିପାରେ । ଭିକାରୀ ଚରଣ ପଟ୍ଟନାୟକଙ୍କ "କଟକ ବିଜୟ", ଗୋଦାବରୀଶ ମିଶ୍ରଙ୍କର "ପୁରୁଷୋତ୍ତମ ଦେବ" "ମୁକୁନ୍ଦ ଦେବ" ଲଳି ନଗେନ୍ଦ୍ରକୁମାର ରାୟଙ୍କ "କଳିଙ୍ଗ ବିଜୟ", କାଳୀଚରଣ ପଟ୍ଟନାୟକଙ୍କ "ରକ୍ତ ମନ୍ଦାର", ମନୋରଞ୍ଜନ ଦାସଙ୍କ "ବକ୍ସି ଜଗବନ୍ଧୁ" ଏବଂ ଭଞ୍ଜକିଶୋର ପଟ୍ଟନାୟକଙ୍କ "ପ୍ରତାପରୁଦ୍ର ଦେବ" ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟରେ ସ୍ମରଣୀୟ ଐତିହାସିକ ନାଟକ ।

ସାମାଜିକ ନାଟକ

ପୌରାଣିକ ନାଟକରେ ଦେବତା, ଦାନବ, ଯକ୍ଷ, କିନ୍ନର, ବାନର, ଭଲ୍ଲୁକ, ତପସ୍ୱୀ, ତପସ୍ୱିନୀ, ମୁଖ୍ୟଚରିତ୍ର ହେଲେ ମଧ୍ୟ ସାଧାରଣ ମଣିଷ ବେଳେବେଳେ ସହାୟକ ଚରିତ୍ରଭାବରେ ସ୍ଥାନଲାଭ କରିଥାଆନ୍ତି । କିନ୍ତୁ ପୌରାଣିକ ନାଟକ ମୁଖ୍ୟତଃ ପୁରାଣ-ପୁରୁଷମାନଙ୍କୁ ନେଇ ଲିଖିତ ନାଟକ; ସମକାଳୀନ ସମାଜ ଜୀବନର ଚିତ୍ର ସେଥିରେ ନଥାଏ । ଐତିହାସିକ ନାଟକରେ ରାଜା, ରାଣୀ, ବେଗମ, ବାଦଶାହା, ସେନାପତି, ମନ୍ତ୍ରୀ ପ୍ରମୁଖ ଐତିହାସିକ ଚରିତ୍ରମାନଙ୍କୁ ନେଇ ଲିଖିତ । ସେଥିରେ ସାଧାରଣ ମଣିଷ ନିଜର ବ୍ୟଥା, ବେଦନା, ପ୍ରେମ, ପରାଜୟର କଥା ପ୍ରକାଶ କରିବାପାଇଁ ସୁବିଧା ପାଏନାହିଁ । କିନ୍ତୁ ସାଧାରଣ ମଣିଷ ଓ ତାର ସାମାଜିକ, ବ୍ୟକ୍ତିଗତ, ପାରିବାରିକ ଜୀବନ କାହାଣୀକୁ ନେଇ ସାମାଜିକ ନାଟକ ରଚିତ ହୁଏ । ତେଣୁ ସାମାଜିକ ନାଟକ ହେଉଛି ସମକାଳୀନ ସମାଜ-ଜୀବନ ଓ ବ୍ୟକ୍ତି-ଜୀବନର ପ୍ରତିବିମ୍ବ । ସାହିତ୍ୟ ସମାଜ-ସଚେତନ ହେବା ପରେ ସାମାଜିକ ନାଟକ ସୃଷ୍ଟି ସମ୍ଭବ ହୋଇଛି । ପ୍ରଥମେ ସମାଜ-ସଂସ୍କାରମୂଳକ ନାଟକ ଓ ପରେ ସାମାଜିକ ସମସ୍ୟା-ମୂଳକ ନାଟକ ରଚିତ ହୋଇଛି । ମନସ୍ତାତ୍ତ୍ୱିକ ବିଶ୍ଳେଷଣ ନାଟକରେ ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଲାଭ କରିବା ପରେ ଘଟଣା ଅପେକ୍ଷା ଚରିତ୍ରର ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ମଧ୍ୟ ସାମାଜିକ ନାଟକରେ ଅଧିକ ପ୍ରଭାବ ବିସ୍ତାର କରୁଛି । କାଳୀଚରଣ ପଟ୍ଟନାୟକଙ୍କ 'ଭାତ' 'ବେକାର', ମନୋରଞ୍ଜନ ଦାସଙ୍କ 'ଆଗାମୀ', ରାମଚନ୍ଦ୍ର ମିଶ୍ରଙ୍କ 'ଘର ସଂସାର', ଭଞ୍ଜକିଶୋର ପଟ୍ଟନାୟକଙ୍କ 'ମାଣିକଯୋଡ଼ି' 'ଅଶୋକସ୍ତମ୍ଭ' ଗୋପାଳ ଛୋଟରାୟଙ୍କ 'ଭରସା' 'ଅର୍ଦ୍ଧାଙ୍ଗିନୀ', ଯଦୁନାଥ ଦାଶ ମହାପାତ୍ରଙ୍କ 'ଭୁଲ ହୁଏନା' ଓ କମଳଲୋଚନ ମହାନ୍ତିଙ୍କ 'ସ୍ୱାମୀ-ସ୍ତ୍ରୀ' ଇତ୍ୟାଦି ନାଟକରେ ଆମ ସମସ୍ୟା-ଜଟିଳ ସମାଜ ଜୀବନର ଚିତ୍ର ଅଙ୍କିତ ହୋଇଛି ।

ରାଜନୈତିକ ନାଟକ

ଇଂରେଜ ଶାସନ ବିରୁଦ୍ଧରେ ସ୍ୱାଧୀନତା ସଂଗ୍ରାମ ଆରମ୍ଭ ହେବା ପରେ ଆମ ଦେଶରେ ରାଜନୈତିକ ଚେତନା ବୃଦ୍ଧି ଲାଭ କରିଥିଲା । ସ୍ୱାଧୀନତାପ୍ରାପ୍ତି ପରେ ରାଜନୈତିକ ଚିନ୍ତା ଓ ଦର୍ଶନ ଆମ ସାମାଜିକ ଓ ପାରିବାରିକ ଜୀବନର ବିଭିନ୍ନ ସ୍ତରକୁ ସ୍ପର୍ଶ କରୁଛି । ତେଣୁ ନାଟକରେ ମଧ୍ୟ ଏହି ରାଜନୈତିକ ଚେତନାର ପ୍ରତିଫଳନ ଘଟିଛି । ମନୋରଞ୍ଜନ ଦାସ ('ଅଗଷ୍ଟିପନ୍ଦର', 'ଅବବୋଧ') ଓ ଗୋପାଳ ଛୋଟରାୟ ('ପରକଲମ') ପ୍ରମୁଖ ବରିଷ୍ଠ ଆଧୁନିକ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ଓଡ଼ିଆ ରାଜନୈତିକ ନାଟକ ରଚନା କ୍ଷେତ୍ରରେ ଅଗ୍ରଣୀ ଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି ।

ଉପନ୍ୟାସ-ଭିତ୍ତିକ ନାଟକ

ଦିନ ଥିଲା ଯେତେବେଳେ, 'ରାମାୟଣ', 'ମହାଭାରତ' ପ୍ରଭୃତି ମହାକାବ୍ୟରୁ କଥାବସ୍ତୁ ନେଇ କେବଳ ନାଟକ ରଚିତ ହେଉଥିଲା । ବର୍ତ୍ତମାନ ପଦ୍ୟ-ମହାକାବ୍ୟର ସ୍ୱର୍ଣ୍ଣଯୁଗ ଶେଷ ହୋଇଯାଇଛି । ତେଣୁ ସାଂପ୍ରତିକ କାଳରେ ଏ ଯୁଗର ଗଦ୍ୟ-ମହାକାବ୍ୟ ଓ ଉପନ୍ୟାସକୁ ନାଟକରେ ରୂପାନ୍ତରିତ କରିବାପାଇଁ ଉଦ୍ୟମ କରାଯାଉଛି । ବଙ୍ଗଳାରେ ଶରତଚନ୍ଦ୍ର ଚଟ୍ଟୋପାଧ୍ୟାୟ, ବଙ୍କିମଚନ୍ଦ୍ରଙ୍କ ବିଭିନ୍ନ ଉପନ୍ୟାସ ଯେପରି ନାଟ୍ୟରୂପ ଲାଭକରିଛି, ଆମ ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟରେ କେତେକ ଜନପ୍ରିୟ ଉପନ୍ୟାସକୁ ମଧ୍ୟ ନାଟ୍ୟରୂପ ଦିଆଯାଇଛି (ଉଦାହରଣ ହରେକୃଷ୍ଣ ମହତାବଙ୍କ 'ପ୍ରତିଭା', ନାଟ୍ୟରୂପ ଗୋପାଳ ଛୋଟରାୟ, କାହ୍ନୁଚରଣଙ୍କ 'ଝଞ୍ଜା', ନାଟ୍ୟରୂପ ଗୋପାଳ ଛୋଟରାୟ, ବିଭୂତି ପଟ୍ଟନାୟକଙ୍କ 'ପରପୁରୁଷ', ନାଟ୍ୟରୂପ ହେମଚନ୍ଦ୍ର ମିଶ୍ର) ଏହା ଫଳରେ ଉପନ୍ୟାସ-ବିମୁଖ ପାଠକମାନେ ଦର୍ଶକ ଭାବରେ ଏହି ସବୁ ନାଟକ ଦେଖି ଉପନ୍ୟାସର ସ୍ୱାଦ କିଞ୍ଚିତ୍ ପରିମାଣରେ ଆସ୍ୱାଦନ କରନ୍ତି ଏବଂ ଉପନ୍ୟାସ ପଢ଼ିସାରିଥିବା ପାଠକମାନେ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ଉପନ୍ୟାସର ଚରିତ୍ରମାନଙ୍କୁ ନାଟକୀୟ ଚରିତ୍ର ଭାବରେ ଦେଖି ତୃପ୍ତ ହୁଅନ୍ତି ।

ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକ

ମହାଯୁଦ୍ଧ ନୂତନ ସଂସ୍କୃତିର ଜନ୍ମଦାତା । ଯୁଦ୍ଧର ତାଣ୍ଡବଲୀଳା ଭିତରୁ ନବସଂସ୍କୃତିର ଖାଣ୍ଡବବନ ଆବିଷ୍କୃତ ହୁଏ । ଦ୍ୱିତୀୟ ମହାଯୁଦ୍ଧର ଆଗ୍ନେୟ-ଆଘାତରେ ୟୁରୋପ ମହାଦେଶର ଅର୍ଥନୀତି, ସାମାଜିକ ସ୍ଥିତି, ସଭ୍ୟତାର ଅହଙ୍କାର ଅର୍ଦ୍ଧଦଗ୍ଧ ହୋଇଗଲା; ସେଇ ଦଗ୍ଧ ଭୂମିରୁ ଜନ୍ମନେଲା ଏକ ନୂତନ କଳାରୂପ "Adsurd", ଓଡ଼ିଆରେ ଯାହାର ଅନୁବାଦ କରାଯାଇଛି ଉଦ୍ଭଟ । ଚିତ୍ରକଳା, ସଂସ୍କୃତି, ସାହିତ୍ୟରେ ଏହି ଉଦ୍ଭଟର ପ୍ରଭାବ ଊଣା ଅଧିକେ ଅନୁଭୂତ ହୋଇଛି । କିନ୍ତୁ ଏହା ବିଶେଷ ପ୍ରଭାବ ବିସ୍ତାର କରିଛି ନାଟକରେ । ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକ (Absurd theatre) ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟରେ ଏକ ନୂତନ ସଂଯୋଜନା ଯଦିଓ ଏହାର ଭଗ୍ନାଂଶ, ବିଚ୍ଛିନ୍ନରୂପ ପୂର୍ବରୁ ରଚିତ "well made play" ଅର୍ଥାତ୍ ସୁଗଠିତ ନାଟକମାନଙ୍କରେ ମଧ୍ୟ ଭସ୍ମ ମଧ୍ୟରେ ଅଗ୍ନିକଣା ଭଳି ଲୁକ୍କାୟିତ ଥିଲା । ଉଦାହରଣ : ସଂସ୍କୃତ ନାଟକ 'ଦଶରୂପକ' ମଧ୍ୟରୁ 'ଭାଣ' ଅନ୍ୟତମ । ଏହି ଭାଣରେ ନାଟ୍ୟ ଚରିତ୍ର ଅଙ୍ଗ ପ୍ରତ୍ୟଙ୍ଗ ସଂଚାଳନ କରି କାଳ୍ପନିକ ଚରିତ୍ର ସହିତ କଥାବାର୍ତ୍ତା କରିବାର ଉଲ୍ଲେଖ ଅଛି ! ପ୍ରଖ୍ୟାତ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟ୍ୟକାର

ଇୟୋନେସ୍କୋଙ୍କର "The Chairs" ନାଟକରେ ବୃଦ୍ଧ ଦମ୍ପତି ଠିକ୍ ସେଇଭଳି ଜଣେ ଅଦୃଶ୍ୟ ଆଗନ୍ତୁକ ସହିତ ଅବିଶ୍ରାନ୍ତ କଥାବାର୍ତ୍ତା କରୁଥିବା ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଇ ପାରେ ।)

ସଂକ୍ଷେପରେ କହିବାକୁ ଗଲେ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକ ହେଉଛି ବାସ୍ତବବାଦୀ ନାଟକ ବିରୁଦ୍ଧରେ ଏକ କଳାତ୍ମକ ପ୍ରତିବାଦ । ଦ୍ୱିତୀୟ ମହାଯୁଦ୍ଧ ପରେ ବାସ୍ତବତା-ବିରୋଧୀ ଏହି ନାଟ୍ୟକଳା ସାର୍ଥକ ଶିଳ୍ପ-ରୂପ ଲାଭ କରିଥିଲେ ମଧ୍ୟ, ନରୱେର ନାଟ୍ୟକାର ହେନ୍‌ରିକ୍ ଇବସନ୍ (୧୮୨୮-୧୯୦୬) ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟକରେ ବାସ୍ତବବାଦୀ ନାଟ୍ୟଧାରା ପ୍ରବର୍ତ୍ତନ କଲା ପର ମୁହୂର୍ତ୍ତଠାରୁ ସଙ୍କେତବାଦୀ ନାଟ୍ୟକାର ମେଟରଲିଂକ୍ ପ୍ରଭୃତି ତାର ବିରୁଦ୍ଧାଚରଣ କରିଥିଲେ । ବାସ୍ତବବାଦୀ ନାଟ୍ୟକାର ବର୍ଣ୍ଣାଡ ଶ'ଙ୍କ ନାଟ୍ୟ-ଧାରାର ବିରୋଧ କରି ନାଟ୍ୟକାର ଇୟେଟସ୍‌ଙ୍କ ନେତୃତ୍ୱରେ ଏକ ଆନ୍ଦୋଳନ ଗଢ଼ିଉଠିଥିଲା । ଊନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଶେଷ ଭାଗରେ ଏହି ବାସ୍ତବବାଦୀ ନାଟ୍ୟ ଆନ୍ଦୋଳନ ବିରୁଦ୍ଧରେ ଜର୍ମାନରେ ପ୍ରକାଶବାଦୀ ଓ ଇଟାଲିରେ କର୍ମୀଣବାଦୀ ନାଟ୍ୟ ଆନ୍ଦୋଳନ ମଧ୍ୟ ଗଢ଼ିଉଠିଥିଲା । କିନ୍ତୁ ୟୁରୋପ ମହାଦେଶରେ ଊନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀ ହେଉଛି ବାସ୍ତବବାଦର ସ୍ୱର୍ଣ୍ଣଯୁଗ । ତେଣୁ ନାଟକରେ ବିଭିନ୍ନ ବାସ୍ତବତା-ବିରୋଧୀ ଆନ୍ଦୋଳନ ସଂଗଠିତ ହୋଇଥିଲେ ସୁଦ୍ଧା ପାଠକ ଓ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ମନରେ ତାହା ବିଶେଷ ପ୍ରଭାବ ବିସ୍ତାର କରିପାରି ନଥିଲା । କିନ୍ତୁ ପ୍ରଥମ ଓ ଦ୍ୱିତୀୟ ମହାଯୁଦ୍ଧର ଆଘାତରେ ବାସ୍ତବବାଦର ସମୁଚ୍ଚ ମିନାରରୁ ଖଣ୍ଡ ଖଣ୍ଡ ଇଟା ପଥର ଖସିବାକୁ ଲାଗିଥିଲା । "Absurd Drama"ର ଭୂମିକାରେ Martin Esslin ଏ ପରିସ୍ଥିତିର ଚିତ୍ର ଦେଇ ଲେଖିଛନ୍ତି, "ଅଷ୍ଟାଦଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଅଷ୍ଟମ ଦଶକ ବେଳକୁ ଦାର୍ଶନିକ ନିତ୍‌ସେ 'ଈଶ୍ୱରଙ୍କ ମୃତ୍ୟୁ' ଘୋଷଣା କରି ସାରିଥିଲେ । ସାମାଜିକ ପ୍ରଗତିରେ ଉଦାରତାବାଦ ସହାୟତା କରେ ବୋଲି ଯେଉଁ ବିଶ୍ୱାସ ଥିଲା, ପ୍ରଥମ ମହାଯୁଦ୍ଧ ସେ ବିଶ୍ୱାସ ମୂଳରେ କୁଠାରାଘାତ କରିଥିଲା । ଷ୍ଟାଲିନ୍ ସୋଭିଏଟ ରୁଷ୍‌ରେ ଏକଛତ୍ରବାଦୀ ନିର୍ଯ୍ୟାତନା ଚଳାଇବା ଫଳରେ ସମାଜବାଦ ଜରିଆରେ ବୈପ୍ଳବିକ ସାମାଜିକ ପରିବର୍ତ୍ତନ ସମ୍ଭବ ବୋଲି ମାର୍କସ୍ ଯେଉଁ ଭବିଷ୍ୟତବାଣୀ କରିଥିଲେ, ତାହା ବ୍ୟର୍ଥ ହୋଇ ଯାଇଥିଲା । ହିଟଲରଙ୍କ ଶାସନ କାଳରେ ୟୁରୋପରେ ଯେଉଁ ବର୍ବର ନରହତ୍ୟାର ନାରକୀୟ ଦୃଶ୍ୟ ଅଭିନୀତ ହେଲା ଏବଂ ପରବର୍ତ୍ତୀ ସମୟରେ ଦ୍ୱିତୀୟ ମହାଯୁଦ୍ଧ ଯେଉଁ ବିଶୃଙ୍ଖଳା ସୃଷ୍ଟି କଲା, ଧନଶାଳୀ ରାଷ୍ଟ୍ରମାନଙ୍କରେ ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ଭାବର ଶୂନ୍ୟତା ଯେପରି ବ୍ୟାପକ ହେବାକୁ ଲାଗିଲା; ସେଥିରେ ସକଳ ପ୍ରକାର ବିଶ୍ୱାସ, ଜୀବନର ମୂଲ୍ୟବୋଧ ବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ମଧ୍ୟ-ଭାଗରେ ହଠାତ୍ ଭୁଷୁଡ଼ିପଡ଼ିଲା । ହଠାତ୍ ମଣିଷ ଅନୁଭବ କଲା, ସେ ଏଭଳି ଏକ ବିଶ୍ୱର ସମ୍ମୁଖୀନ ହୋଇଛି—ଯାହା ଅଯୌକ୍ତିକ ଓ ଭୀତିପ୍ରଦ—ଏକ କଥାରେ, ଉଦ୍ଭଟ !"

ଏହି ପରିବେଶ ଭିତରୁ ଜନ୍ମନେଲା ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକ । ସଂଗତି, ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ଓ ଅର୍ଥବୋଧ—ଏ ତିନୋଟି କଥା ଥିଲା ନାଟକର ପ୍ରଧାନ ପ୍ରବୃତ୍ତି । ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକ ଏହି ପ୍ରବୃତ୍ତିକୁ ଅସ୍ୱୀକାର କଲା । ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକରେ କୌଣସି ସୁପରିକଳ୍ପିତ ଘଟଣା ବା କଥାବସ୍ତୁ ରହିଲା ନାହିଁ । ନାଟକୀୟ ଚରିତ୍ରମାନଙ୍କ ପଛରେ କୌଣସି ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ କିମ୍ବା ସୁସ୍ପଷ୍ଟ ଇଚ୍ଛା ମଧ୍ୟ ଅନୁପସ୍ଥିତ । ଏ ନାଟକର ସଂଳାପ ଅର୍ଥହୀନ ଧ୍ୱନିର ସମଷ୍ଟି । ଜୀବନର ନିଃସଙ୍ଗତା, ହତାଶା, ଅସହାୟତା ଉଦ୍ଭଟ ନାଟ୍ୟକାର ପ୍ରଧାନ ଉପଜୀବ୍ୟ ବସ୍ତୁ । ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକର ପରିକଳ୍ପନା ସ୍ୱପ୍ନଦୃଶ୍ୟ ଭଳି । ସ୍ୱପ୍ନର ଯେପରି କୌଣସି ଯୁକ୍ତିଯୁକ୍ତ ବିକାଶ ନଥାଏ, ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକର କାହାଣୀ ଠିକ୍ ସେହିପରି, ସ୍ୱପ୍ନରେ କୌଣସି ଭାବନା ବ୍ୟକ୍ତ ହୁଏ ନାହିଁ; କେତେକ ଭାବମୂର୍ତ୍ତି (images) ମାତ୍ର ପ୍ରକଟିତ ହୁଏ । ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକରେ ସେହିଭଳି କେତେକ ଭାବମୂର୍ତ୍ତି, ଚିତ୍ରକଳ୍ପକୁ ଦର୍ଶକର ମାନସଭୂମିରେ ନିର୍ମାଣ କରିବାକୁ ଉଦ୍ୟମ ହୁଏ । ତେଣୁ ଏଭଳି ନାଟକ ମୁଖ୍ୟତଃ କାବ୍ୟଧର୍ମୀ । ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକର କାବ୍ୟଧର୍ମିତା ଏହାକୁ ଯେପରି କିଛି ପରିମାଣରେ ଲୋକପ୍ରିୟତା ଆଣି ଦେଇଛି; ସେଇପରି ଅନେକଙ୍କ ପାଖରେ ଦୁର୍ବୋଧ ମଧ୍ୟ କରିଦେଇଛି ।

ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ସାହିତ୍ୟରେ ଇୟୋନେସ୍କୋ (The Chairs, Amedee), ଏଡୱାର୍ଡ ଆଲ୍‌ବି (The Zoo Story), ବ୍ରେଶଟ୍ (Waiting for Godo'') ପ୍ରମୁଖ ଉଦ୍ଭଟ-ନାଟ୍ୟକାର ଭାବରେ ନିନ୍ଦା ଏବଂ ପ୍ରଶଂସା ଅର୍ଜନ କରିଛନ୍ତି । ଓଡ଼ିଆରେ ଏ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ କୌଣସି ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଏବଂ ସାର୍ଥକ ଉଦ୍ଭଟ ନାଟକ ରଚିତ ହୋଇ ନଥିଲେ ମଧ୍ୟ ମନୋରଞ୍ଜନ ଦାସ, ଯଦୁନାଥ ଦାଶମହାପାତ୍ର ଓ ବିଜୟ ମିଶ୍ରଙ୍କର ଯଥାକ୍ରମେ 'ଅରଣ୍ୟ ଫସଲ' 'ଅଥବା ଅନ୍ଧାର' ଓ 'ଶବବାହକମାନେ' ପ୍ରତୀକଧର୍ମୀ ନାଟକରେ ଉଦ୍ଭଟ-ପ୍ରବଣତା ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଏ ।

ଏକାଙ୍କିକା

ମହାନାଟକ ଭଳି ଏକାଙ୍କ-ନାଟିକାର ପ୍ରାଚୀନ ପରମ୍ପରା ଭାରତୀୟ ସଂସ୍କୃତ ସାହିତ୍ୟରେ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଏ । 'ଦଶ ରୂପକ'ରେ ବର୍ଣ୍ଣିତ ଭାଣ, ବ୍ୟାୟୋଗ, ଅଙ୍କ, ଓ ବୀଥି ଏକାଙ୍କ-ନାଟିକାର ପର୍ଯ୍ୟାୟଭୁକ୍ତ । ଏକାଙ୍କିକା ହେଉଛି ଏକ ଅଙ୍କବିଶିଷ୍ଟ ନାଟିକା (One act play) । ଏହା ଠିକ୍ ନାଟକର ସଂକ୍ଷିପ୍ତ-ରୂପ ନୁହେଁ; ଉପନ୍ୟାସ ଯେପରି ଠିକ୍ ସ୍ଫୀତକୃତ କ୍ଷୁଦ୍ରଗଳ୍ପ ନୁହେ । ତେବେ କ୍ଷୁଦ୍ରଗଳ୍ପ ଓ ଏକାଙ୍କିକା ମଧ୍ୟରେ ଏକ ଘନଷ୍ଠ ଆତ୍ମୀୟତା ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଇ ପାରେ । କ୍ଷୁଦ୍ରଗଳ୍ପରେ ଯେପରି ଜୀବନର ଏକ ଖଣ୍ଡିତ ଅଂଶର ବିଚିତ୍ର ରୂପ, ଅନନ୍ତ ସମୟ ମଧ୍ୟରୁ କୌଣସି ଏକ ବିଶିଷ୍ଟ ମୁହୂର୍ତ୍ତର ବର୍ଣ୍ଣାଢ୍ୟ ରୂପକୁ ମିତବାକ୍ ଭଙ୍ଗୀରେ ପ୍ରକାଶ କରାଯାଏ, ଏକାଙ୍କିକାରେ ସେହିପରି କୌଣସି ନାଟକୀୟ କାହାଣୀର ସ୍ମରଣୀୟ ଭଗ୍ନାଂଶ ଅଥବା ଜୀବନର କୌଣସି ବିଶିଷ୍ଟ ମୁହୂର୍ତ୍ତର ଅନୁଭୂତିକୁ ଏକ ସୀମିତ ସମୟ ସୀମା ମଧ୍ୟରେ ରୂପ ଦିଆଯାଏ ।

ଆଗେ ଏହି କ୍ଷୁଦ୍ରାବୟବ ନାଟିକାକୁ ସପ୍ତାଙ୍କ, ପଞ୍ଚାଙ୍କ କିମ୍ବା ତିନିଅଙ୍କ-ବିଶିଷ୍ଟ ନାଟକ ଠାରୁ ଅଲଗା କରି ଚିହ୍ନାଇ ଦେବାପାଇଁ ଏକାଙ୍କିକା ବୋଲି କୁହା ଯାଉଥିଲା; କିନ୍ତୁ ପୂର୍ଣ୍ଣାଙ୍ଗ ନାଟକ ମଧ୍ୟ ଯେତେବେଳେ ଆଜି କାଲି ଗୋଟିଏ ସେଟ୍ ଓ ଗୋଟିଏ ଅଙ୍କରେ ଶେଷ ହେଉଛି; ଏକ ଅଙ୍କର ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟକୁ 'ଏକାଙ୍କିକା'ର ପ୍ରଧାନ ଗୁଣ ବୋଲି କହିବା ନିରର୍ଥକ । ଏକାଙ୍କିକାର ବିଶିଷ୍ଟ ଲକ୍ଷଣ ହେଲା, ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟର ଏକମୁଖୀନତା, ଆୟତନର ସ୍ୱଳ୍ପତା, ଘଟଣାର ସଂକ୍ଷିପ୍ତତା ଏବଂ ସଂଳାପର ପ୍ରତିଭାଧର୍ମୀ ତୀକ୍ଷ୍ଣତା; ବର୍ଣ୍ଣନାଧର୍ମୀ ଚମତ୍କୃତା ନୁହେଁ ।

ଆମ ଭାରତୀୟ ପ୍ରାଚୀନ ସଂସ୍କୃତ ସାହିତ୍ୟରେ ଏକାଙ୍କିକାର ବହୁ ଉଦାହରଣ ଥିଲେ ସୁଦ୍ଧା ଆଜି କାଲି ଯେଉଁ ଏକାଙ୍କିକା ଓଡ଼ିଆ ଭାଷାରେ ରଚିତ ହେଉଛି, ତାର ପ୍ରେରଣାର ମୂଳ ଉତ୍ସ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଏକାଙ୍କିକା, ସଂସ୍କୃତ ଏକାଙ୍କ-ନାଟିକା ନୁହେଁ ।

ପ୍ରାଚୀନ ସଂସ୍କୃତ ସାହିତ୍ୟ ଭଳି, ପ୍ରାଚୀନ ଗ୍ରୀକ୍ ସାହିତ୍ୟରେ ମଧ୍ୟ ଏକାଙ୍କିକାର ପ୍ରଚଳନ ଥିଲା । ମଧ୍ୟଯୁଗୀୟ ଇଂରାଜୀ ସାହିତ୍ୟରେ ଯେଉଁ ସବୁ Mystery, miracle, morality ଏବଂ interlude plays ଲେଖା ହେଉଥିଲା, ସେ ସବୁ ଏକ ଅଙ୍କରେ ସମାପ୍ତ ହେଉଥିଲା । ୟୁରୋପ ମହାଦେଶର ଜର୍ମାନ ଦେଶରେ ସମ୍ଭବତଃ ପ୍ରଥମ ଏକାଙ୍କିକା ରଚିତ ହୋଇଥିଲା । ନାଟ୍ୟକାର ଓ ସମାଲୋଚକ ଲେସିଂଗ୍ (Lessing)ଙ୍କ ରଚିତ 'ଦିଜୁଡ୍' ('Die juden')

୧୭୫୫ ପ୍ରକାଶିତ ୟୁରୋପୀୟ ଭାଷାରେ ରଚିତ ପ୍ରଥମ ଏକାଙ୍କିକା ଭାବରେ ସମ୍ମାନିତ । ତା'ପରେ ୟୁରୋପ ମହାଦେଶରେ ଯେଉଁ 'Little Theatre' ଆନ୍ଦୋଳନ ଗଢ଼ି ଉଠିଲା, ଏହାକୁ କୁହାଗଲା "Community Theatre" ବା ସାର୍ବଜନୀନ ନାଟକ । ଏହି ନାଟକର ରଙ୍ଗମଞ୍ଚ ଛୋଟ, ପ୍ରେକ୍ଷାଗୃହ ଛୋଟ, ନାଟକର ଆକାର ମଧ୍ୟ ଛୋଟ । ଆମ ଦେଶରେ ଯେପରି ପୂଜା ପାର୍ବଣରେ ଗ୍ରାମ ସହରରେ ସୌଖୀନ ନାଟ୍ୟଗୋଷ୍ଠୀ ନାଟକ ଅଭିନୟ କରନ୍ତି, ୟୁରୋପରେ ଠିକ୍ ସେହିପରି ଏହି ଲିଟିଲ୍ ଥିଏଟର ଆନ୍ଦୋଳନ ଗଢ଼ିଉଠିଲା ଏବଂ ତାହାରି ମାଧ୍ୟମରେ ଏକାଙ୍କିକା ନୂତନ ଶିଳ୍ପକଳା ଭାବରେ ଆତ୍ମପ୍ରତିଷ୍ଠା ଲାଭ କଲା । ଏହି Little Theatre ଆନ୍ଦୋଳନ ପ୍ୟାରିସ୍‌ରେ ୧୮୮୭ରେ "Theatre Libre", ବର୍ଲିନ୍‌ରେ "Frei Buhne" (୧୮୮୯), ଲଣ୍ଡନରେ ୧୮୯୧ "Independent Theatre," ବର୍ଲିନ୍‌ରେ ୧୯୦୪ "The Little Theatre" ଏବଂ ସିକାଗୋରେ ୧୯୦୫ରେ "New Theatre" ନାମରେ ଗଢ଼ିଉଠିଥିଲା । ଏହି ନାଟ୍ୟଗୋଷ୍ଠୀ ନାଟକ ବଦଳରେ ଏକାଙ୍କିକାମାନ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ଅଭିନୟ କରୁଥିଲେ । ଜନ୍ ଗଲ୍‌ସୱାର୍ଦ୍ଦି; ଜେ. ଏମ. ସିନ୍‌ଜ; ଆଲଫ୍ରେଡ଼୍ ନୋଏସ୍; ଜେ. ଏମ୍. ବାରି ଓ ଓନିଲ ପ୍ରମୁଖ ନାଟ୍ୟକାରଗଣ ଏକାଙ୍କିକା ରଚନା କ୍ଷେତ୍ରରେ ନିଜ ସିଦ୍ଧହସ୍ତତାର ପରିଚୟ ଦେଇଛନ୍ତି ।

ନାଟକ ଓ ଏକାଙ୍କିକା

ବାସ୍ତବରେ ଦେଖିବାକୁ ଗଲେ ଉପନ୍ୟାସ ଓ କ୍ଷୁଦ୍ରଗଳ୍ପ ମଧ୍ୟରେ ଯେଉଁ ସମ୍ପର୍କ; ନାଟକ ଓ ଏକାଙ୍କିକା ମଧ୍ୟରେ ଠିକ୍ ତାହାହିଁ ସମ୍ବନ୍ଧ । ("The usual one-act piece is to the play as the short-story is to the novel") ତେଣୁ ଏକାଙ୍କିକା ପଞ୍ଚାଙ୍କ-ନାଟକର ଏକ କ୍ଷୁଦ୍ର ସଂସ୍କରଣ ନୁହେଁ । ନାଟକର ପୃଷ୍ଠଭୂମି ଉପନ୍ୟାସ ଭଳି ବ୍ୟାପକ, ଏଥିରେ ବହୁ ଚରିତ୍ର, ବହୁ ଘଟଣାର ବିପୁଳ ସମାବେଶ ଘଟିଥାଏ । ବିଚିତ୍ର ରସର ସମନ୍ୱୟରେ ନାଟକ ଦର୍ଶକ ମନରେ ଏକ ପରିପୂର୍ଣ୍ଣ ତୃପ୍ତି ଦେବାପାଇଁ ସକ୍ଷମ ହୋଇଥାଏ । କିନ୍ତୁ ଏକାଙ୍କିକା ହେଉଛି ସ୍ୱଳ୍ପ ଚରିତ୍ରବିଶିଷ୍ଟ, କ୍ଷୁଦ୍ରାୟତନର ଏକମୁଖୀ ଦୃଶ୍ୟକାବ୍ୟ, ଯେଉଁଥିରେ ଗୋଟିଏ ବିଶିଷ୍ଟ ମୁହୂର୍ତ୍ତର, ଗଭୀର ଭାବୋଦ୍ଦୀପକ ଏକ କ୍ଷୁଦ୍ର ଘଟଣାକୁ ବିଦ୍ୟୁତ୍-ତୀବ୍ର ଗତିରେ ନାଟକୀୟ ପରିଣତି ପ୍ରଦାନ କରାଯାଏ । ତେଣୁ ଏହା ନାଟକ ଭଳି ଦର୍ଶକଙ୍କୁ ଆକଣ୍ଠ ତୃପ୍ତି ନଦେଇ, ତା ମନରେ ଏକ ଅନ୍ତହୀନ ଜିଜ୍ଞାସା ଜାଗ୍ରତ କରେ । ଏହାର ପରିସର ନାଟକ ତୁଳନାରେ ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ହୋଇଥିବାରୁ ଏହାର ପରିଣତିରେ ଆକସ୍ମିକତା, ସମ୍ବେଦନର ତୀବ୍ରତା ଓ ଘଟଣାରେ ଅତର୍କିତତା ସଂପାଦିତ ହୋଇଥାଏ ।

ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟରେ ଏକାଙ୍କିକା

ଓଡ଼ିଆ ଆଧୁନିକ ଏକାଙ୍କିକାର ଜନ୍ମ ପୂର୍ବରୁ ବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଆରମ୍ଭରେ ଏହା 'ଗୀତାଭିନୟ' ଓ 'ଫାର୍ସ' ମଧ୍ୟରେ ସୀମାବଦ୍ଧ ହୋଇ ରହିଥିଲା । ବୈଷ୍ଣବ ପାଣିଙ୍କ ରଚିତ 'ବୋହୂ ବୈଦ୍ୟ ପୁଅଙ୍କ', 'ମୁକ୍ତା ଗୈଁଷ' ଓ 'ଅମାବାସ୍ୟା' ଇତ୍ୟାଦି ଗୀତାଭିନୟ; ଗୋବିନ୍ଦ ସୁରଦେଓଙ୍କ 'ପେଟେଣ୍ଟ ମେଡ଼ିସିନ୍' 'କୁଳ ରକ୍ଷା' ଓ 'ପାଠୋଇ ବୋହୂ' ପ୍ରଭୃତି ଫାର୍ସ ଏହିଭଳି ଏକାଙ୍କ-ନାଟିକାର ପର୍ଯ୍ୟାୟଭୁକ୍ତ ।

ବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ତୃତୀୟ ଦଶକର ଶେଷ ଭାଗ ଆଡ଼କୁ ବିଭିନ୍ନ ସାହିତ୍ୟ ପତ୍ରିକାରେ ଏକାଙ୍କ ନାଟିକାମାନ ପ୍ରକାଶିତ ହେବା ପରେ ପଠନ-ଉପଯୋଗୀ ଓଡ଼ିଆ ଏକାଙ୍କିକା ରଚନାର ପଥ ସୁଗମ ହୋଇଗଲା । ଦେବେନ୍ଦ୍ରକୁମାର ସିଂହ, କାଳିପ୍ରସନ୍ନ କବି ଓ ପ୍ରାଣବନ୍ଧୁ କର ପ୍ରମୁଖ ସାହିତ୍ୟିକଗଣ ପ୍ରକୃତରେ କେତୋଟି ମୂଲ୍ୟବାନ, ସୁଗଠିତ, ସାହିତ୍ୟିକ ମୂଲ୍ୟବୋଧ ସମ୍ପନ୍ନ ଏକାଙ୍କିକା 'ସହକାର' 'ମୁକୁର' ଇତ୍ୟାଦି ସାହିତ୍ୟ ପତ୍ରିକାରେ ପ୍ରକାଶ କରି ଓଡ଼ିଆ ଆଧୁନିକ ଏକାଙ୍କିକାକୁ ଏକ ସୁଦୃଢ଼ ଭିତ୍ତିଭୂମି ଉପରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ କରିଥିଲେ । ତା'ପରେ ୧୯୪୮ ମସିହାରେ କଟକ ବେତାର କେନ୍ଦ୍ର ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ହେଲା ଏବଂ ଏଥିରେ ପ୍ରଚାର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ ବହୁ ନାଟ୍ୟକାର ଏକାଙ୍କିକା ରଚନାରେ ମନୋନିବେଶ କଲେ । ନାଟ୍ୟକାର ଗୋପାଳ ଛୋଟରାୟ, ହରେକୃଷ୍ଣ ମହତାବ, ମନୋରଞ୍ଜନ ଦାସ, ସୁରେନ ମହାନ୍ତି, ଭଞ୍ଜ କିଶୋର ପଟ୍ଟନାୟକ, ସାମୁଏଲ ନାୟକ ଏବଂ ବିଶ୍ୱଜିତ୍ ଦାସ ପ୍ରମୁଖ ବହୁ ନାଟ୍ୟକାର ଏହି ସମୟରେ ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ସ୍ୱାଦର ଏକାଙ୍କିକାମାନ ରଚନା କରି ଓଡ଼ିଆ ଏକାଙ୍କିକା ସାହିତ୍ୟକୁ ସମୃଦ୍ଧ କରିଛନ୍ତି । ସେଥିପାଇଁ ଓଡ଼ିଆ ଏକାଙ୍କିକା ରଚନାର ପ୍ରଥମ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ବିଭିନ୍ନ ସାହିତ୍ୟ ପତ୍ରିକା ଓ ପରବର୍ତ୍ତୀ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ କଟକ ବେତାର-କେନ୍ଦ୍ରର ଅବଦାନ ଅବଶ୍ୟ ସ୍ମରଣୀୟ ।

ଉପନ୍ୟାସ

ଉପନ୍ୟାସର ଜନ୍ମ-ଇତିହାସ ଓ ବିକାଶଧାରା

ଇଂରେଜିରେ ଯାହାକୁ 'ନଭେଲ' (Novel) କୁହାଯାଏ, ଓଡ଼ିଆ, ବଙ୍ଗଳା ଭାଷାରେ ଆମେ ତାକୁ 'ଉପନ୍ୟାସ' ବୋଲି ବୁଝୁଁଛୁ । ସମ୍ଭବତଃ ଇଟାଲିର 'Novel' ଶବ୍ଦରୁ ଇଂରେଜି ପ୍ରଭୃତି ଭାଷାରେ 'Novel' ଶବ୍ଦର ଉତ୍ପତ୍ତି ହୋଇଛି । ଫରାସୀ ଭାଷାରେ ଏହି ନଭେଲ ରମ୍ୟା (Roman) ନାମରେ ପ୍ରଚଳିତ । ପ୍ରକୃତରେ ଫରାସୀ ଭାଷାରେ ଏହି ଶବ୍ଦଟି Romance ନାମକ ଭାଷା ଗୁଚ୍ଛରୁ ଗୃହୀତ । ଫରାସୀ, ଇଟାଲି, ସ୍ପେନୀୟ, ପର୍ତ୍ତୁଗିଜ୍ ପ୍ରଭୃତି ରୋମକ ବଂଶୀୟ ଭାଷା-ସନ୍ତାନର ନାମ "ରୋମାନସ୍ ଭାଷା" । ଏହି ସବୁ ଭାଷାରେ ୟୁରୋପୀୟ ବୀର ପୁରୁଷମାନଙ୍କ ଅଦ୍ଭୁତ ରସର ଦୁଃସାହାସିକ କାବ୍ୟ ଓ ପ୍ରଣୟ-କାହାଣୀମାନ ରଚିତ ହେଉଥିଲି । ଏହି ସବୁ କାହାଣୀକୁ କୁହାଯାଉଥିଲି 'ରୋମାନ୍ସ' । ଏହି ଶବ୍ଦରୁ ଭାବ ଗ୍ରହଣ କରି ଫରାସୀ ଭାଷାରେ ନଭେଲକୁ 'ରମ୍ୟା' (Roman) ଏବଂ ରୁଷ୍ ପ୍ରଭୃତି ଭାଷାରେ ଫରାସୀ ଶବ୍ଦର ଅନୁକରଣରେ 'ରମାନ୍' (Roman) ନାମରେ ପ୍ରଚଳିତ ।

ଯେଉଁ ଇଟାଲି ଶବ୍ଦ 'ନଭେଲ୍'ରୁ ଇଂରେଜି ନଭେଲ ଶବ୍ଦର ଉତ୍ପତ୍ତି; ସେହି ଇଟାଲି ଭାଷାରେ 'ନଭେଲ' ଶବ୍ଦର ଅର୍ଥ ହେଉଛି "ନୂତନ କଥା" । ଆମ ଭାରତବର୍ଷର ଏହି 'ନଭେଲ୍'କୁ ହିନ୍ଦି ଭାଷାରେ "କାହାଣୀ," ମରାଠୀ ଭାଷାରେ "କାଦମ୍ବରୀ" ଓ ଗୁଜରାଟି ଭାଷାରେ "ନଓଲ କଥା" ବୋଲି କୁହାଯାଉଛି । ବଙ୍ଗଳା ଓ ଓଡ଼ିଆ ଭାଷାରେ ଆମେ ତାକୁ 'ଉପନ୍ୟାସ' ବୋଲି କହୁଛୁ । ବ୍ୟୁତ୍ପତ୍ତିଗତ ଅର୍ଥ ଦୃଷ୍ଟିରୁ 'ଉପ' ଶବ୍ଦର ଅର୍ଥ ହେଲି 'ଆଗରେ' ବା 'ପଛରେ' ଏବଂ 'ନ୍ୟାସ' ଶବ୍ଦର ଅର୍ଥ ହେଉଛି "ପ୍ରସ୍ତାବନା" । ତେଣୁ ଉପନ୍ୟାସ ଅର୍ଥ କହିଲେ ବୁଝାଯାଏ ଉପକ୍ରମଣିକା ବା ମୁଖବନ୍ଧ ଜାତୀୟ ଲେଖା; ଅର୍ଥାତ୍ ମୂଳ କାହାଣୀ ନୁହେଁ; ଯେଉଁ ଅର୍ଥରେ ଆମେ 'ଉପନ୍ୟାସ' ଶବ୍ଦକୁ ଆଜି ବ୍ୟବହାର କରୁଛୁ ।

ମୂଳ ଇଟାଲୀୟ ଶବ୍ଦର ବ୍ୟୁତ୍ପତ୍ତିଗତ ଅର୍ଥ ବିସ୍ତାର ଦୃଷ୍ଟିରୁ ନଭେଲ ବା ଉପନ୍ୟାସ ହେଲି ଅଭିନବ କାହାଣୀ । ତେଣୁ ନଭେଲ ପାଖରୁ ଲୋକଙ୍କ ପ୍ରତ୍ୟାଶା ହେଲି ନୂତନତ୍ୱ । କାହାଣୀ ଶୁଣିବାର ପ୍ରବୃତ୍ତି ମଣିଷର ଏକାନ୍ତ ଆଦିମ । କିନ୍ତୁ ପ୍ରତି ଯୁଗର ଲୋକେ କାହାଣୀରୁ ନୂତନତ୍ୱ କିଛି ଆଶା କରନ୍ତି । ଯେତେବେଳେ

ଉପନ୍ୟାସ ନ ଥିଲା, ଲୋକେ ପୁରାଣ ପଢୁଥିଲେ । ପୁରାଣରେ କାହାଣୀ ଥିଲା; କିନ୍ତୁ କୌଣସି ନୂତନତ୍ୱ ନ ଥିଲା । ନୂତନତ୍ୱର ସନ୍ଧାନୀ ସେହି ଗଳ୍ପ ଶ୍ରୋତା ମଣିଷଙ୍କୁ ସନ୍ତୁଷ୍ଟ କରିବା ପାଇଁ ଅଷ୍ଟାଦଶ ଶତାବ୍ଦୀରେ ଜନ୍ମ ନେଲା ଆଧୁନିକ ଯୁଗର ଶିଳ୍ପରୂପ-ଉପନ୍ୟାସ । ଯଦି ଉପନ୍ୟାସ ଭାବବସ୍ତୁରେ କିଛି ନୂତନତ୍ୱ ନାହିଁ; ତେବେ ଔପନ୍ୟାସିକ ସେଇ ପୁରୁଣା କାହାଣୀକୁ ନୂତନ ଭଙ୍ଗୀରେ କହିବ, ନୂତନ ଆଙ୍ଗିକରେ ଲେଖିବ, କାହାଣୀରେ ନୂତନତ୍ୱ ନ ଥିଲେ କାହାଣୀର ଚରିତ୍ରମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ସେ କିଛି ନୂତନତ୍ୱ ଆଣିବ—ଏହାହିଁ କଥା-ସାହିତ୍ୟିକ ଠାରୁ ଗଳ୍ପ ପାଠକର ପ୍ରତ୍ୟାଶା । ପ୍ରାଚୀନ କାହାଣୀ ଓ ଆଧୁନିକ ଉପନ୍ୟାସ ମଧ୍ୟରେ ପାର୍ଥକ୍ୟ ହେଲା; ସେଦିନର କାହାଣୀ ପୁରାଣମାନଙ୍କୁ ଗ୍ରହଣ କରା ଯାଉଥିଲା; ଆଧୁନିକ ଉପନ୍ୟାସର ଭାବବସ୍ତୁ ମଣିଷର ଜୀବନରୁ ଗୃହୀତ । ସେହି ଜୀବନର ଅଭିଜ୍ଞତା ଓ ଅନୁଭୂତିରେ ଔପନ୍ୟାସିକ କିଛି କଳ୍ପନାର ରଙ୍ଗ ମିଶାଇବ, ସରଳ, ସହଜ, ସାବଲୀଳ, ଲାବଣ୍ୟମୟ ଭାଷାର ଜୀବନୀ ଶକ୍ତିରେ କାଳ୍ପନିକ କାହାଣୀକୁ ଜୀବନ୍ୟାସ ଦେବ ଏବଂ ପାଠକ ମନରେ ସେଇ କାହାଣୀର ସମ୍ଭାବନା ସମ୍ପର୍କରେ ପ୍ରତ୍ୟୟ ସୃଷ୍ଟି କରିବ । ଖାଣ୍ଟି ସୁନାରେ ଖାଦ ନ ମିଶାଇଲେ ଯେପରି ଅଳଙ୍କାର ହୁଏ ନାହିଁ; ସତ୍ୟ ଅନୁଭୂତି ସହିତ କଳ୍ପନାର ମିଶ୍ରଣ ନ ଘଟାଇଲେ ସେହିପରି ଉପନ୍ୟାସ ହୁଏ ନାହିଁ । ଉପନ୍ୟାସ ପାଠ କଲାବେଳେ ପାଠକ ଜାଣେ ସେ ଯେଉଁ କାହାଣୀ ପଢୁଛି ତାହା ସତ୍ୟ ନୁହେଁ; କିନ୍ତୁ ଏଭଳି କାଳ୍ପନିକ କାହାଣୀ ବାସ୍ତବ ଜୀବନରେ ମଧ୍ୟ ସମ୍ଭବ । ଉପନ୍ୟାସର କାହାଣୀରେ ସତ୍ୟ—ସମ୍ଭାବନାର ପ୍ରତ୍ୟୟ ଏବଂ ନିଜ ଜୀବନ ଓ ଅନୁଭୂତିର ପ୍ରତିଫଳନ ଦେଖି ସେ ଉପନ୍ୟାସ ସହିତ ଏକାତ୍ମ ହୁଏ । ଫଳରେ ଉପନ୍ୟାସ ପାଠକ ପାଖରେ ଏକ ଅନୁଭୂତିର ଦର୍ପଣ ହୋଇଯାଏ । ସେଥିପାଇଁ ତାର ମନେହୁଏ, ଉପନ୍ୟାସ ହେଉଛି ଜୀବନର ଗଦ୍ୟକାବ୍ୟ; ଅନୁଭୂତିର ଏପିକ୍ ।

ନିଜକୁ ପ୍ରକାଶ କରିବାର ପ୍ରବୃତ୍ତିରୁ ଆଧୁନିକ ସାହିତ୍ୟର ସୃଷ୍ଟି । ଉପନ୍ୟାସ ହେଉଛି ଆଧୁନିକ ଯୁଗର ଶିଳ୍ପକଳା । କାବ୍ୟ, ନାଟକ ଭଳି ତାର ପ୍ରାଚୀନ ପରମ୍ପରା ନାହିଁ । ପ୍ରତ୍ୟେକ ଯୁଗରେ ମଣିଷର ଜ୍ଞାନ, ରୁଚି ଓ ଆବଶ୍ୟକତା ଦୃଷ୍ଟିରୁ ସାହିତ୍ୟର ରୂପ ପରିବର୍ତ୍ତିତ ହୁଏ । ପ୍ରାଚୀନ ଓ ମଧ୍ୟଯୁଗରେ ମଣିଷର ବୋଧ ଓ ବିଶ୍ଳେଷଣ ଶକ୍ତି ଥିଲା ସୀମିତ । ପୁଣି ମୁଦ୍ରାଯନ୍ତ୍ରର ଓ କାଗଜର ଆବିଷ୍କାର ହୋଇ ନଥିବା ଦୃଷ୍ଟିରୁ ସେ ସମୟରେ ପଠନ ଅପେକ୍ଷା ଶ୍ରବଣ ବା ଦର୍ଶନ ଦ୍ୱାରା ସାହିତ୍ୟର ରସାସ୍ୱାଦନ କରିବା ଥିଲା ସାହିତ୍ୟ-ରସିକର ଏକମାତ୍ର ଉପାୟ । ସେଥିପାଇଁ ବିଭିନ୍ନ ସ୍ୱର, ରାଗ, ବୃତ୍ତରେ ରଚିତ ଶ୍ରାବ୍ୟ-କାବ୍ୟ ଅଥବା ବିଭିନ୍ନ ଅଭିନେତାମାନଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ଉପସ୍ଥାପିତ ଦୃଶ୍ୟ-କାବ୍ୟ ସେ ଯୁଗରେ ବିଶେଷ ଭାବରେ ରଚିତ ହୋଇଥିଲା ।

କିନ୍ତୁ ରେନେସାଁ ବା ସଂସ୍କୃତିର ନବଜନ୍ମ ପରେ ୟୁରୋପରେ ଜୀବନ ଓ ଜଗତ ସଂପର୍କରେ ପାଠକର ବୈଜ୍ଞାନିକ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣ ସୃଷ୍ଟି ହେଲା । ସେ ଜୀବନ ସଂପର୍କରେ ନୂତନ କୌତୂହଳ ବୋଧ କଲା । ସୃଷ୍ଟି ଗଠନର ତାତ୍ପର୍ଯ୍ୟ ଉପଲବ୍ଧି କଲା । ଜନ୍ମ ଓ ମୃତ୍ୟୁ ମଧ୍ୟରେ ଯେଉଁ ଜୀବନ—ତାହା ଯେ ଈଶ୍ୱରଙ୍କ ହାତର କ୍ରୀଡ଼ନକ ନୁହେଁ, ତାକୁ ଅଦଳବଦଳ କରିବାରେ ତାର ନିଜର ଏକ ଭୂମିକା ଅଛି, ସେ କଥା ସେ ଯେତେ ବୁଝିପାରିଲା; ତା ମଧ୍ୟରେ ଏକ ସ୍ୱାତନ୍ତ୍ର୍ୟବୋଧ ଜାଗ୍ରତ ହେବାକୁ ଲାଗିଲା । ଏହି ବ୍ୟକ୍ତି-ସ୍ୱାତନ୍ତ୍ର୍ୟ ଜନ୍ମ ଦେଲା ବ୍ୟକ୍ତି-ଚରିତ୍ର । ସାହିତ୍ୟରେ ସେ ନିଜକୁ ବ୍ୟକ୍ତ କରିବାର ପଥ ଅନୁସନ୍ଧାନ କରିବାକୁ ଲାଗିଲା । ପ୍ରାଚୀନ, ମଧ୍ୟଯୁଗୀୟ ନାଟକ, କାବ୍ୟ, କାହାଣୀ ଅଥବା ଆଖ୍ୟାୟିକା ଏହି ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱ-ଦୀପ୍ତ, ଆତ୍ମ-ସଚେତନ ମଣିଷର ଭାବମୂର୍ତ୍ତିକୁ ନିଜ ମଧ୍ୟରେ ଧାରଣ କରିବାକୁ ଅକ୍ଷମ ହେଲା । ଫଳରେ ସୃଷ୍ଟି ହେଲା ସାହିତ୍ୟର ନୂତନ ଶିଳ୍ପରୂପ ଉପନ୍ୟାସ । ଉପନ୍ୟାସ ପୂର୍ବରୁ ରଚିତ କାହାଣୀ, କାବ୍ୟ, ମହାକାବ୍ୟରେ ଯେ ମଣିଷ ଏବଂ ତାର ଜୀବନର ଚିତ୍ର ନଥିଲା, ସେକଥା ନୁହେଁ; କିନ୍ତୁ ଆଖ୍ୟାୟିକା ଓ ମହାକାବ୍ୟର ମଣିଷ ଚିତ୍ର ପ୍ରାଚୀନ କିମ୍ବା ମଧ୍ୟଯୁଗୀୟ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରୁ ଚିତ୍ରିତ । ଧର୍ମର ଶୃଙ୍ଖଳରେ ଆବଦ୍ଧ; ରାଜତନ୍ତ୍ର ଓ ସାମନ୍ତବାଦୀ ରାଷ୍ଟ୍ର ବ୍ୟବସ୍ଥାର ଦାସ, ମଣିଷର ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱ ସେଠାରେ ମଳିନ, ଅପାଂକ୍ତେୟ । କ୍ଷମତା ଓ ଶୌର୍ଯ୍ୟର ପ୍ରୟୋଗରେ କ୍ଷତ୍ରିୟ ବୀରର ପ୍ରତିଷ୍ଠା କିମ୍ବା ବୀର୍ଯ୍ୟ ଓ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱ ବଳରେ ରମଣୀ-ରତ୍ନ ଲାଭ—ଏହାହିଁ ଥିଲା ସେ ଯୁଗର କାହାଣୀ ଓ କାବ୍ୟର ଉପଲବ୍ଧ ବସ୍ତୁ ।

ରେନେସାଁ ପରେ ୟୁରୋପରେ ରାଜନୈତିକ ଓ ସାମାଜିକ ଜୀବନର ଚିତ୍ର ବଦଳିବାକୁ ଲାଗିଲା । ରାଜା ଓ ସାମନ୍ତବାଦୀ ବ୍ୟକ୍ତିଙ୍କ ବଦଳରେ ବଣିକ, ବ୍ୟବସାୟୀମାନଙ୍କ ହାତକୁ ରାଜନୈତିକ ଓ ଅର୍ଥନୈତିକ କ୍ଷମତା ଆସିବା ଫଳରେ ବ୍ୟକ୍ତି-ସ୍ୱାତନ୍ତ୍ର୍ୟର ବିକାଶ ଘଟିଲା । ବିଶେଷ କରି ମୁଦ୍ରାଯନ୍ତ୍ରର ଆବିଷ୍କାର ଦ୍ୱାରା ଜ୍ଞାନ-ବିଜ୍ଞାନର ଦ୍ୱାର ସାଧାରଣ ଲୋକଙ୍କପାଇଁ ଉନ୍ମୁକ୍ତ ହୋଇଗଲା । ସାହିତ୍ୟ-ସରସ୍ୱତୀ ମଠ ଓ ମନ୍ଦିର ଛାଡ଼ି କ୍ରମଶଃ ସାହିତ୍ୟ-ପିପାସୁ ସାଧାରଣ ପାଠକର ଗୃହ ଅଭ୍ୟନ୍ତର ଅଥବା ଗ୍ରାମ, ନଗରର ପାଠାଗାରମାନଙ୍କ ଆଡ଼କୁ ଅଗ୍ରସର ହେଲେ । ଶିଳ୍ପ-ବିପ୍ଳବ ଫଳରେ ଯେଉଁମାନେ ୟୁରୋପର ଗ୍ରାମ ଛାଡ଼ି କଳକାରଖାନାରେ କାମ କରିବାକୁ ସହରକୁ ଆସିଥିଲେ, ସେମାନଙ୍କୁ ନେଇ ଏକ ଶିକ୍ଷିତ ମଧ୍ୟବିତ୍ତ ଶ୍ରେଣୀ ଗଢ଼ିଉଠିଲା । ଅବସର ବିନୋଦନ ଓ ଜ୍ଞାନ ଆହରଣ ପାଇଁ ସେମାନଙ୍କର ଆବଶ୍ୟକ ହେଲା ସୁଦୀର୍ଘ ବାସ୍ତବବାଦୀ କାହାଣୀ—ଯେଉଁଥିରେ ଯୁଗପରିବର୍ତ୍ତନର ନୂତନ ଛବି ଅଙ୍କିତ ହୋଇଥିବ; ସେମାନଙ୍କ ନିଜ ଜୀବନର ଆଶା, ଆକାଙ୍କ୍ଷା ପ୍ରତିଫଳିତ ହୋଇଥିବ । ଉପନ୍ୟାସ ହେଲା ସେହି ପରିବର୍ତ୍ତିତ ସମାଜ ଜୀବନ, ଏବଂ ପଠନ-

ରୁଚିର ନୂତନ ଶିଳ୍ପରୂପ; ନୂତନ ଜୀବନର ସ୍ୱପ୍ନ, ନୂତନ ଯୁଗର ଅଭ୍ୟୁଦୟର ବାଙ୍ମୟରୂପ !

ଉପନ୍ୟାସର ଏହି ଐତିହାସିକ ପୃଷ୍ଠଭୂମି କଥା ସ୍ମରଣ ରଖି ଡକ୍ଟର କେ. ଜି. ଚର୍ଚ୍ଚିଲ ତାଙ୍କ "The Changing Novel" ନିବନ୍ଧରେ କହିଛନ୍ତି, The novel is fundamentally a middle class form of literature. The economies of novel have always depended on the leisured middle classes of industrial society demanding a form of culture or of entertainment for consumption in the priracy of their homes."

ବ୍ୟକ୍ତି-ସ୍ୱାତନ୍ତ୍ର୍ୟ ସହିତ ସମାଜରେ ନାରୀର ସ୍ୱାଧୀନ ଓ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ସତ୍ତାର ସ୍ୱୀକୃତି ଉପନ୍ୟାସ ସୃଷ୍ଟିର ଅନ୍ୟତମ କାରଣ । ପ୍ରାଚୀନ ଓ ମଧ୍ୟଯୁଗରେ ନାରୀ ହୁଏତ ଥିଲା ପତ୍ନୀ ନହେଲେ ରକ୍ଷିତା, (କନ୍ୟା, ଜନନୀ, ଭଗ୍ନୀର ଭୂମିକା କଥା ଏଠାରେ ବାଦ୍ ଦିଆ ଯାଉଛି ।) କିନ୍ତୁ ସେ ଯେ ପ୍ରେମିକା ହୋଇପାରେ, ଏକଥା ସେ ଯୁଗରେ ଥିଲା ଅକଳ୍ପନୀୟ । ଗୋପାଙ୍ଗନା, ରାଧା ପ୍ରମୁଖ ଯେଉଁମାନେ ଆମ ବୈଷ୍ଣବ ସାହିତ୍ୟରେ ପ୍ରେମିକାର ଭୂମିକା ପାଳନ କରୁଥିଲେ, ସେମାନଙ୍କ ପ୍ରେମକୁ ଅପ୍ରାକୃତ ପ୍ରେମର ଅଲୌକିକତାରେ ଆଚ୍ଛନ୍ନ କରାଯାଇଥିଲା ଅଥବା ଶ୍ରୀକୃଷ୍ଣ ଏକମାତ୍ର ପୁରୁଷ ଅନ୍ୟ ସମସ୍ତେ ନାରୀ; ତେଣୁ ସେମାନଙ୍କ ପ୍ରେମକୁ ଈଶ୍ୱର ପ୍ରେମ ବୋଲି ଆଖ୍ୟାୟିତ କରା ଯାଉଥିଲା । କିନ୍ତୁ ବ୍ୟକ୍ତି-ସ୍ୱାତନ୍ତ୍ର୍ୟ ଯୁଗରୁ ନାରୀର ପ୍ରେମିକା ସତ୍ତାକୁ ସ୍ୱୀକାର କରାଗଲା, (ଯଦିଓ ତାର ସାମାଜିକ ବୈଧତା ସମ୍ପର୍କରେ ଆଜି ସୁଦ୍ଧା ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ଅନ୍ତ ନାହିଁ ।) ଏବଂ ନାରୀ ଓ ପ୍ରେମ ସମ୍ପର୍କରେ ଏକ ସ୍ୱାଧୀନ ଧାରଣା ଉପନ୍ୟାସର ଏକ ମୂଳ ଉପାଦାନ ଭାବରେ ସ୍ୱୀକୃତ ହେଲା । ତେଣୁ ଇଂରେଜୀ ସାହିତ୍ୟରେ ପ୍ରଥମ ଉପନ୍ୟାସ ରିଚାର୍ଡସନ୍‌ଙ୍କ 'ପାମେଲା' ଯେ ଏକ ହତଭାଗିନୀ ନାରୀ ଜୀବନର ଅଶ୍ରୁଳ କାହାଣୀକୁ ନେଇ ରଚିତ ହୋଇଥିଲା, ଏଥିରେ ବିସ୍ମିତ ହେବାର କିଛି ନାହିଁ ।

ଉପରୋକ୍ତ ଆଲୋଚନାରୁ ଏକଥା ସ୍ପଷ୍ଟ ପ୍ରତୀତ ହେବ, ସାହିତ୍ୟର ଦରବାରରେ ନୂତନ ଆଗନ୍ତୁକ ଭାବରେ ଉପନ୍ୟାସର ଜନ୍ମ କୌଣସି ଆକସ୍ମିକ ଦୁର୍ଘଟଣା ନୁହେଁ । ସପ୍ତଦଶ, ଅଷ୍ଟାଦଶ ଶତାବ୍ଦୀରେ ଶିଳ୍ପ-ବିପ୍ଳବ ଏକ ଶିକ୍ଷିତ ମଧ୍ୟବିତ୍ତ ଶ୍ରେଣୀର ସୃଷ୍ଟି, ମୁଦ୍ରାଯନ୍ତ୍ରର ପ୍ରଚଳନ, କ୍ରମକ୍ଷୟିଷ୍ଣୁ ରାଜତନ୍ତ୍ର ଓ ସାମନ୍ତ - ବାଦର ଧ୍ୱଂସ ସ୍ତୂପ ଉପରେ ଏକ ବଣିକ ବୁର୍ଜୁଆ ସମାଜବ୍ୟବସ୍ଥାର ଅଭ୍ୟୁଦୟ;

ବାସ୍ତବତାବାଦର ପ୍ରଭାବ, ବ୍ୟକ୍ତି-ସ୍ୱାତନ୍ତ୍ର୍ୟ ଓ ନାରୀ-ମୁକ୍ତି ଆନ୍ଦୋଳନର ପ୍ରସାର ଏକ ନୂତନ ସାହିତ୍ୟ ଶିଳ୍ପର ଜନ୍ମ ଲାଗି ପଥ ପରିଷ୍କାର କରି ଦେଇଥିଲା । ପରିବର୍ତ୍ତିତ ଅର୍ଥନୈତିକ ଓ ସାମାଜିକ ବ୍ୟବସ୍ଥାର ସାଂସ୍କୃତିକ ଚେତନାକୁ ଭାବରାଜ୍ୟରେ ରୂପ ଦେବାପାଇଁ ନାଟକ, କାବ୍ୟ, ମହାକାବ୍ୟ, କାହାଣୀ ପ୍ରଭୃତି ପୂର୍ବତନ ସାହିତ୍ୟଶିଳ୍ପ ଯେତେବେଳେ ଅନୁପଯୁକ୍ତ ବୋଲି ମନେ ହେଲା, ସାହିତ୍ୟରେ ଏକ ନୂତନ ଶିଳ୍ପ-ରୂପ (Art form) ଭାବରେ ଜନ୍ମ ନେଲା ଉପନ୍ୟାସ ।

ଉପନ୍ୟାସର ପ୍ରଥମ ସ୍ଫୁରଣ ଘଟିଥିଲା ଇଂରେଜୀ ସାହିତ୍ୟରେ, କାରଣ ଇଂଲଣ୍ଡରେ ପ୍ରଥମେ ବ୍ୟକ୍ତି ସ୍ୱତନ୍ତ୍ରତା ଓ ବୁର୍ଜୁଆ ସଭ୍ୟତାର ବିକାଶ ପ୍ରଥମେ ସମ୍ଭବ ହୋଇଥିଲା । ଇଂରେଜ ବଣିକମାନେ ଅଷ୍ଟାଦଶ ଶତାବ୍ଦୀ ବେଳକୁ ଏସିଆ, ଆଫ୍ରିକାର ବିଭିନ୍ନ ଦେଶରେ ରାଜତ୍ୱ ସ୍ଥାପନ କରିବାକୁ ଆରମ୍ଭ କରିଥିଲେ । ସମୁଦ୍ରର ସୁନୀଳ ବକ୍ଷରେ ପଣ୍ୟବାହୀ ତରୀ ବାହି ସେମାନେ ଯାଇଥିଲେ ବ୍ୟବସାୟ, ବାଣିଜ୍ୟ କରିବାକୁ । ସେଇ ସୂତ୍ରରେ ସେମାନେ ଉପନିବେଶ ସ୍ଥାପନ କରି ପ୍ରଭୁତ୍ୱ ମଧ୍ୟ ପ୍ରତିଷ୍ଠା କଲେ । ସେମାନଙ୍କର ସେହି ଦୁଃସାହସିକ ଅଭିଯାନ, ଅଭୂତପୂର୍ବ ଅନୁଭୂତି ଇଂରେଜୀ ଗଦ୍ୟ ସାହିତ୍ୟରେ ଆଣିଥିଲା ଏକ ନୂତନ ପ୍ରାଣ ସ୍ରୋତ, କାଳ୍ପନିକତାର ଐଶ୍ୱର୍ଯ୍ୟ । ସେଇ ପ୍ରାଣୋଚ୍ଛଳ କାଳ୍ପନିକ କାହାଣୀର ପ୍ରଥମ ଫଳଶ୍ରୁତି Banyanଙ୍କ The Pilgrims Progress (୧୬୭୮), Swiftଙ୍କ "Gullivers Travels" (୧୭୨୬) Defoeଙ୍କ "Robinson Crusoe" (୧୭୧୯) ଏବଂ Moll Flanders (୧୭୨୨) । ରବିନସନ୍ କ୍ରୁଶୋ ସ୍ୱାବଲମ୍ବନଶୀଳ, ବ୍ୟବସାୟବୁଦ୍ଧିସମ୍ପନ୍ନ ଏବଂ ଏକ ଜୀବନ୍ତ ଧର୍ମପ୍ରାଣ ଚରିତ୍ର । କବି କଲରିଜ୍ ସେଥିପାଇଁ କ୍ରୁଶୋଙ୍କୁ ଇଂରେଜ ଜାତିର ସାର୍ବଜନୀନ ପ୍ରତିନିଧି (Universal representative) ବୋଲି ଆଖ୍ୟା ଦେଇଥିଲେ । ସୁଇଫ୍ଟଙ୍କ 'ଗ୍ୟାଲଭର୍ସ ଟ୍ରାଭ୍‌ଲସ୍' ଏବଂ ବାଲ୍ୟନ୍‌ଙ୍କ 'ପିଲ୍‌ଗ୍ରିମସ୍ ପ୍ରଗ୍ରେସ୍' ତାର ପୂର୍ବାଭାସ । କିନ୍ତୁ ଏହି ସବୁ ସୁଦୀର୍ଘ କାହାଣୀକୁ ଠିକ୍ ଉପନ୍ୟାସ ବୋଲି କୁହାଯାଇ ପାରିବ ନାହିଁ । ଏଥିରେ ମଣିଷର ପୂର୍ଣ୍ଣ ଚିତ୍ର ନାହିଁ; ଚରିତ୍ର ଚିତ୍ରଣରେ ବାସ୍ତବତାର ପ୍ରତିଫଳନ ଘଟି ନ ହିଁ । ବାସ୍ତବବାଦୀ ପୂର୍ଣ୍ଣାଙ୍ଗ ଉପନ୍ୟାସ ପାଇଁ ଇଂରେଜୀ କଥା-ସାହିତ୍ୟ ଅପେକ୍ଷା କରିଥିଲା ସାମୁଏଲ ରିଚ୍ଚାର୍ଡ଼ସନଙ୍କ 'ପାମେଲା' (୧୭୪୦) ଏବଂ "କ୍ଲାରିସା" (୧୭୪୮) ଫିଲ୍‌ଡିଂଙ୍କ "ଟମ୍ ଜୋନ୍‌ସ" (୧୭୪୯) ଓ ଷ୍ଟାର୍ନଙ୍କ ଟ୍ରିଷ୍ଟ୍ରାନ୍ ସାଣ୍ଡି (୧୭୬୭) ଉପନ୍ୟାସ ପାଇଁ ।

Richardsonଙ୍କ "Pamela" ଇଂରେଜୀ ସାହିତ୍ୟରେ ପ୍ରଥମ ଉପନ୍ୟାସର ସମ୍ମାନ ଲାଭ କରିଥିଲେ ସୁଦ୍ଧା ତାଙ୍କ 'Clarissa' ଉପନ୍ୟାସହିଁ ବାସ୍ତବବାଦୀ ଓ ଜୀବନନିଷ୍ଠ ଉପନ୍ୟାସ ଭାବରେ ସୁଖ୍ୟାତ । Yieldingଙ୍କର

'Tom Jones' ଶ୍ରେଷ୍ଠ ଜୀବନୋପନ୍ୟାସ । ଅପୂର୍ବ ଚରିତ୍ର ଚିତ୍ରଣ ଯୋଗୁ ଏଥିରେ ମହାକାବ୍ୟର ସକଳ ସୁଗୁଣ ଉପସ୍ଥିତ । Sterneଙ୍କ "Tristan Sandy"ରେ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଏ, ଚେତନାପ୍ରବାହ ଧାରାର ପୂର୍ବାଭାସ; ଯେଉଁ ଚେତନା ପ୍ରବାହ ଧାରା ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଉପନ୍ୟାସରେ ଏକ ପ୍ରଧାନ ବୈଭବ ଭାବରେ ପରିଗଣିତ ହେଲା । ଏହି ଔପନ୍ୟାସିକ ସ୍ରଷ୍ଟାଙ୍କ ଉପନ୍ୟାସରେ ବାସ୍ତବତାବୋଧ, ସୁଗଠିତ ନିଟୋଳ କାହାଣୀ ବିନ୍ୟାସ, ସାଧାରଣ ଓ ଅସାଧାରଣ ମଣିଷର ଚରିତ୍ର ଚିତ୍ରଣରେ ଚିତ୍ରକରସୁଲଭ ନିପୁଣତା ଯୋଗୁ ଇଂରେଜି ଉପନ୍ୟାସ ଏକ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ପର୍ଯ୍ୟାୟକୁ ଉନ୍ନୀତ ହୋଇଥିଲା ।

ଇଂରେଜି ସାହିତ୍ୟରେ ଉପନ୍ୟାସର ଜୟଯାତ୍ରା ଆରମ୍ଭ ହେବାର ପ୍ରାୟ ଏକ ଶହ ବର୍ଷ ପରେ ଫରାସୀ ସାହିତ୍ୟରେ ଏବଂ ତାର କିଛି ବର୍ଷ ପରେ ରୁଷ ସାହିତ୍ୟରେ ଉପନ୍ୟାସ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥିଲା । ଫରାସୀ ସାହିତ୍ୟରେ ଉପନ୍ୟାସ ରଚନା ପଛରେ ଥିଲା ଇଂରେଜି ଉପନ୍ୟାସର ପ୍ରେରଣା । ଊନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀରେ ସେହିପରି ଫରାସୀ ସାହିତ୍ୟର ଅନୁସରଣରେ ରୁଷ୍ ସାହିତ୍ୟରେ ଉପନ୍ୟାସ ସାହିତ୍ୟର ବିକାଶ ଘଟିଲା ଇଂରେଜି, ଫରାସୀ ଏବଂ ରୁଷ୍ ସାହିତ୍ୟର କଥାଶିଳ୍ପୀମାନେ ପ୍ରକୃତରେ ହେଉଛନ୍ତି ବିଶ୍ୱ-ସାହିତ୍ୟରେ ଉପନ୍ୟାସ ସୃଷ୍ଟିର ପ୍ରଧାନ ଉଦ୍‌ଗାତା ।

ଭାରତୀୟ ସାହିତ୍ୟରେ ଉପନ୍ୟାସର ଜନ୍ମ ପ୍ରାୟ ଊନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଦ୍ୱିତୀୟାର୍ଦ୍ଧରେ । ବଙ୍ଗ ଦେଶ ପ୍ରଥମେ ଇଂରେଜି ଶିକ୍ଷା ଓ ସାହିତ୍ୟର ସଂସ୍ପର୍ଶରେ ଆସିଥିଲା । ତେଣୁ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରିବାର କଥା, ବଙ୍ଗଳା ସାହିତ୍ୟର ପ୍ରଥମ ଉପନ୍ୟାସ ପ୍ରମଥନାଥ ଶର୍ମାଙ୍କ "ନବବାବୁ ବିଳାସ" ପ୍ରକାଶିତ ହୋଇଥିଲା ୧୮୨୩ ମସିହାରେ । ପରେ ପ୍ୟାରୀଚାନ୍ଦ ମିତ୍ରଙ୍କ "ଆଲାଲେର ଘରେର୍ ଦୁଲାଲ" ପ୍ରକାଶିତ ହେଲା ୧୮୫୮ ମସିହାରେ । ସାହିତ୍ୟିକ ଗୋପାଲ ହାଲ୍‌ଦାରଙ୍କ ମତରେ ଏହା ପୁଣି ଠିକ୍ ଉପନ୍ୟାସ ନୁହେଁ, ଉପନ୍ୟାସ-କଳ୍ପ ମାତ୍ର, 'ଉପନ୍ୟାସ ପାଠେର ପ୍ରସ୍ତୁତି' (ଶାରଦୀୟ "ପରିଚୟ") ପ୍ରବନ୍ଧରେ 'ନବବାବୁ ବିଳାସ'କୁ ସେ ବିଦ୍ରୂପ ନକ୍‌ସା; ଏବଂ "ଆଲାଲେର ଘରେର ଦୁଲାଲ୍"କୁ ଶିକ୍ଷାପ୍ରଦ ଆଖ୍ୟାନ, ସମାଜ-ନକ୍‌ସା ଭାବରେ ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି । ତାଙ୍କ ମତ ଅନୁସାରେ ବଙ୍କିମ ଚନ୍ଦ୍ରଙ୍କ "ଦୁର୍ଗେଶ ନନ୍ଦିନୀ"ର (୧୮୬୫) ଆବିର୍ଭାବ ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ବଙ୍ଗଳା ଐତିହାସିକ ଉପନ୍ୟାସର ସୂତ୍ରାରମ୍ଭ ହେଲା ଏବଂ 'ବିଷ ବୃକ୍ଷ' (୧୮୭୨) ର ସୃଷ୍ଟି ପରେ ବଙ୍ଗଳା ସାହିତ୍ୟରେ ପ୍ରଥମ ଯଥାର୍ଥ ଉପନ୍ୟାସର ଜନ୍ମ ଘଟିଲା । ସେହିପରି ମରାଠି ଭାଷାରେ ବାବା ପଦ୍ମନଜୀଙ୍କ ରଚିତ "ଯମୁନା ପର୍ଯ୍ୟଟନ" (୧୮୫୭) ଓ ମାଲୟାଲମ୍ ଭାଷାରେ ଅପ୍ପୁନ୍ ନେଡୁଙ୍ଗାଡ଼ିଙ୍କ ରଚିତ 'କୁନ୍ଦଲତା' (୧୮୮୭) ପ୍ରକାଶ ପାଇଥିଲା ।

ଓଡ଼ିଆ ଭାଷାରେ ଉମେଶ ଚନ୍ଦ୍ର ସରକାରଙ୍କ "ପଦ୍ମମାଳୀ" (୧୮୮୮) ଉପନ୍ୟାସକୁ ପ୍ରଥମ ଉପନ୍ୟାସ ଭାବରେ ଗ୍ରହଣ କରି ଯାଇଥାଏ । ରାମଶଙ୍କର ରାୟଙ୍କ 'ବିବାସିନୀ' ଉପନ୍ୟାସ ୧୮୯୩ ମସିହାରେ ରଚିତ ହୋଇଥିଲା । କିନ୍ତୁ ବଙ୍ଗଳା ସାହିତ୍ୟରେ ପ୍ରମଥନାଥ ଶର୍ମା କିମ୍ବା ପ୍ୟାରୀଚାନ୍ଦ ମିତ୍ର ଯେପରି ପ୍ରଥମ ହେଲେ ବି ଯଥାର୍ଥ ଉପନ୍ୟାସର ସ୍ରଷ୍ଟା ନୁହନ୍ତି; ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟରେ ସେହିପରି ଉମେଶ ଚନ୍ଦ୍ର ସରକାର କିମ୍ବା ରାମଶଙ୍କର ବାସ୍ତବବାଦୀ ଉପନ୍ୟାସର ଜନକ ନୁହନ୍ତି । ବଙ୍ଗଳା ସାହିତ୍ୟରେ ବଙ୍କିମ ଚନ୍ଦ୍ରଙ୍କ ଭଳି ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟରେ ଫକୀରମୋହନ ସେନାପତି ହେଉଛନ୍ତି ପ୍ରକୃତରେ ସାର୍ଥକ ଉପନ୍ୟାସର ସ୍ରଷ୍ଟା । ତାଙ୍କର 'ଛଅମାଣ ଆଠଗୁଣ୍ଠ' ଉତ୍କଳ ସାହିତ୍ୟ ପତ୍ରିକାରେ ୧୮୯୮ ମସିହାରେ ପ୍ରକାଶିତ ହେବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ଓଡ଼ିଆ ଉପନ୍ୟାସ ଏକ ସୁଦୃଢ଼ ଭିତ୍ତିଭୂମିରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ହୋଇଥିଲା ।

ମହାକାବ୍ୟ ନୁହେଁ; ଯୁଗ ଓ ଜୀବନର ମହାଭାଗ୍ୟ ଉପନ୍ୟାସ

ଆଖ୍ୟାନ ଉପାଖ୍ୟାନର ପର୍ବ ଅତିକ୍ରମ କରି ଊନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀରେ ଯେଉଁ ନୂତନ ଶିଳ୍ପ-ରୂପ କଥା-ସାହିତ୍ୟରେ 'ଉପନ୍ୟାସ' ନାମରେ ପରିଚିତ ହେଲା, କେହି କେହି ତାକୁ ଗଦ୍ୟ-ମହାକାବ୍ୟ ନାମରେ ଅଭିହିତ କରିଛନ୍ତି, ଅନ୍ନଦାଶଙ୍କର ରାୟଙ୍କ ଭାଷାରେ "ରାମାୟଣ ମହାଭାରତ, 'ଇଲିୟାଡ଼' 'ଅଡ଼ିସି' ପ୍ରଭୃତି ମହାକାବ୍ୟ ମଧ୍ୟ ଏକ ହିସାବରେ ଉପନ୍ୟାସ ।" ସେ କାଳରେ ଗଦ୍ୟ ରଚନା ନ ଥିଲା । ଥିଲେ ଏ ସବୁ ଗ୍ରନ୍ଥ ହୁଏତ ଗଦ୍ୟରେ ରଚିତ ହୋଇ ଥାଆନ୍ତା । ଆଜି କାଲି ଯେଉଁମାନେ 'ରାମାୟଣ' 'ମହାଭାରତ' ଭଳି ବିରାଟ ଗ୍ରନ୍ଥ ଲେଖିବାକୁ ଚାହାନ୍ତି, ସେମାନେ ପଦ୍ୟର ଆଶ୍ରୟ ନନେଇ ଗଦ୍ୟର ଆଶ୍ରୟ ନଅନ୍ତି । ଫଳରେ ମହାକାବ୍ୟ ନହୋଇ ମହାଉପନ୍ୟାସ ହୁଏ । ଉପନ୍ୟାସ ମଧ୍ୟରେ ବି ମହାକାବ୍ୟର ଲକ୍ଷଣ ଦେଖାଯାଏ ଟଲଷ୍ଟୟ ଡଷ୍ଟୟେଭସ୍କିଙ୍କର ଖଣ୍ଡେ ଦୁଇଖଣ୍ଡ ଗ୍ରନ୍ଥରେ । ଟଲଷ୍ଟୟଙ୍କ War and Peace ଅନେକଙ୍କ ମତରେ ଖଣ୍ଡେ ଏପିକ୍ ଉପନ୍ୟାସ । ଡଷ୍ଟୟେଭସ୍କିଙ୍କ "କାରମାଜଭ୍ ଭ୍ରାତୃଗଣ" ଉପନ୍ୟାସ ସମ୍ପର୍କରେ ମଧ୍ୟ ଏହି କଥା କୁହାଯାଇ ପାରେ ।" (ଆନନ୍ଦ ବଜାର ପତ୍ରିକା, ବାର୍ଷିକ ସଂଖ୍ୟା ୧୯୭୦)

ଉପନ୍ୟାସର ବିସ୍ତୃତ ପୃଷ୍ଠଭୂମି, ମଣିଷ ଜୀବନର ପୂର୍ଣ୍ଣାଙ୍ଗ ଚିତ୍ର, ଚରିତ୍ର ମାନଙ୍କର ପରିପୂର୍ଣ୍ଣ ବିକାଶ, ବିଭିନ୍ନ ରସର ସମାବେଶର ସୁଯୋଗ ଇତ୍ୟାଦି କଥା ବିଚାର କଲେ ଏହାଯେ ପ୍ରାଚୀନ ଓ ମଧ୍ୟଯୁଗର ମହାକାବ୍ୟର ନିକଟବର୍ତ୍ତୀ, ଏକଥା ଅସ୍ୱୀକାର କରି ହେବନାହିଁ, କିନ୍ତୁ ଅନ୍ୟ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ବିଚାର କଲେ ଉପନ୍ୟାସ ମହାକାବ୍ୟର ଗଠନ-କଳା ଏବଂ ଭାବବସ୍ତୁ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଅଲଗା । ମହାକାବ୍ୟରେ ବିଶାଳ

ସମାଜ, ବରଂ ଦେଶର ଯେଉଁ ଅସ୍ତିତ୍ୱ ବିଭିନ୍ନ ସର୍ଗର ଛନ୍ଦର ଭିତରେ ତରଙ୍ଗାୟିତ ହୁଏ, ସେ ସମାଜ ସହିତ ମହାକାବ୍ୟର ମଣିଷ ଚରିତ୍ର ଅଭିନ୍ନ ତଥା ଏକାତ୍ମ । ସେଠାରେ ବ୍ୟକ୍ତିଚରିତ୍ର ସମାଜ ଓ ଦେଶ ପାଖରେ ଆତ୍ମସମର୍ପଣ କରି ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱହୀନ । ଏହାଛଡ଼ା ମଣିଷ ସେଠାରେ ଦେବତାର କୃପାପ୍ରାର୍ଥୀ; ଦୈବୀ ଶକ୍ତି ପାଖରେ ମଣିଷର ସକଳ ଯୁକ୍ତି, ବୁଦ୍ଧିର ବିଚକ୍ଷଣତା ଅର୍ଥହୀନ । ତାର କାରଣ ହୁଏତ ଯେଉଁ ସମୟରେ 'ରାମାୟଣ' 'ମହାଭାରତ' ଅଥବା 'ଇଲିୟାଡ୍' 'ଅଡ଼ିସି' ରଚିତ ହେଉଥିଲା, ସେତେବେଳେ ସଭ୍ୟତା ଓ ସମାଜ ଯେଭଳି ଏକ ସ୍ଥିତାବସ୍ଥାରେ ରହିଥିଲା; ସମାଜ ଓ ମଣିଷ ମଧ୍ୟରେ ସେହିପରି ଆତ୍ମୀୟତା ଥିଲା । କିନ୍ତୁ ଉପନ୍ୟାସ ଯେହେତୁ ବ୍ୟକ୍ତି-ସ୍ୱାତନ୍ତ୍ର୍ୟ ଯୁଗରୁ ଜନ୍ମ ହୋଇଛି, ସେଠାରେ ମଣିଷ ଚରିତ୍ର ମଧ୍ୟଦେଇ ସମାଜଚିତ୍ର ପ୍ରକାଶିତ ହୁଏ ଏବଂ ନିଜ ଇଚ୍ଛା ଅନୁସାରେ ସମାଜକୁ ପରିବର୍ତ୍ତନ କରିବାର ଶକ୍ତି ସେହି ମଣିଷ ଚରିତ୍ରରେ ଫୁଟିଉଠେ । ତେଣୁ 'ମହାକାବ୍ୟ'ର ମଣିଷ ଚରିତ୍ର ଯେଉଁଠି ଦୈବୀ ଶକ୍ତିର ଅଧୀନ, ସମାଜ ସହିତ ଏକାତ୍ମ, ଉପନ୍ୟାସରେ ସେହି ମଣିଷ ସାର୍ବଭୌମ ଓ ସମାଜର ପରିବର୍ତ୍ତନର ସ୍ୱପ୍ନରେ ସକ୍ରିୟ, ଚଞ୍ଚଳ ।

ଗଠନକଳା ଦୃଷ୍ଟିରୁ ମହାକାବ୍ୟରେ କେବଳ କାହାଣୀର ଅନନ୍ତ ପ୍ରବାହ ଭିନ୍ନ ଆଉ ସବୁକିଛି ଗୋଟିଏ ବିନ୍ଦୁରେ ସ୍ଥିର; ପୁଣି କାହାଣୀ ପ୍ରବାହ ମଧ୍ୟ ବିରକ୍ତିକର ପୁନରୁକ୍ତିରେ ପରିପୂର୍ଣ୍ଣ । କିନ୍ତୁ ଉପନ୍ୟାସର ଭାଷା, ବର୍ଣ୍ଣନା, କାହାଣୀ, ଚରିତ୍ର—ସବୁକିଛି ବିକଶିତ ଶତଦଳ ଭଳି ପାଖୁଡ଼ା ମେଲି ଏକ ନିଟୋଳ ଅଖଣ୍ଡତାରେ ପରିଣତ ହୁଏ । ମହାକାବ୍ୟରେ ଦେଶ, କାଳ, ପାତ୍ରର ନାମୋଲ୍ଲେଖ ଥିଲେ ସୁଦ୍ଧା ସମୟହୀନତା ଓ ଦେଶହୀନତାରେ ପରିଣତ ହେବା ହେଉଛି ତାର ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ । କିନ୍ତୁ ଉପନ୍ୟାସରେ ଏକ ନିରୂପିତ ଦେଶ, ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ସମୟକୁ କାହାଣୀ ଓ ଚରିତ୍ରମାନଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ରୂପ ଦେବା ଲାଗି ଚେଷ୍ଟା କରାଯାଏ । ଆଞ୍ଚଳିକତାର ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ, ଘଟଣାପ୍ରବାହ ମଧ୍ୟରେ ସମୟକୁ ଫ୍ରେମ୍‌ରେ ବାନ୍ଧି ରଖିବା ହେଲା ଉପନ୍ୟାସର ଲକ୍ଷ୍ୟ । ତେଣୁ ଆକୃତି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଉପନ୍ୟାସ ମହାକାବ୍ୟ ଭଳି ମନେ ହେଉଥିଲେ ସୁଦ୍ଧା, ପ୍ରକୃତି ଓ ପ୍ରବୃତ୍ତି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏହା ତା'ଠାରୁ ଭିନ୍ନ ଓ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ।

ତେଣୁ ଉପନ୍ୟାସ ଆଧୁନିକ ଯୁଗର ମହାକାବ୍ୟ ଭଳି ମନେ ହେଉଥିଲେ ସୁଦ୍ଧା ପ୍ରକୃତରେ ଗଦ୍ୟ ମହାକାବ୍ୟ ନୁହେଁ । "New Standard Dictionary"ର ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ସଂଜ୍ଞାନୁସାରେ ଉପନ୍ୟାସ ହେଉଛି ମୋଟାମୋଟି ଏକ ବା ଏକାଧିକ ଖଣ୍ଡର କଳ୍ପନାମୂଳକ ଗଦ୍ୟ-କାହାଣୀ, ଯେଉଁଥିରେ ଧାରାବାହିକ ଭାବରେ

କାହାଣୀ-ବିନ୍ୟାସ, ବାସ୍ତବ-ଜୀବନର ପ୍ରତିନିଧିମୂଳକ ଚରିତ୍ର ଏବଂ କର୍ମର ଚିତ୍ର ଅଙ୍କିତ ହୁଏ ।

ମାଥ୍ୟୁ ଆର୍ଣ୍ଣଲ୍ଡଙ୍କ ସାହିତ୍ୟ ସଂଜ୍ଞାକୁ ଆଖି ଆଗରେ ରଖି ମଧ୍ୟ କୁହାଯାଇ-ପାରେ "Novel is the interpretation of human life by means of fictitious narrative in prose" ଅର୍ଥାତ୍ କାଳ୍ପନିକ ଗଦ୍ୟରେ ମଣିଷ ଜୀବନର ବିଶ୍ଳେଷଣକୁ ଉପନ୍ୟାସ କୁହାଯାଏ ।

Maloraux ଏହି କଥାଟାକୁ ଟିକିଏ ବୁଲେଇ କରି କହିଛନ୍ତି, "ମୋ ମତରେ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱକୁ କେବଳ ବ୍ୟାଖ୍ୟା କରିବା ନୁହେଁ; ମଣିଷ ଭିତରେ ଯେଉଁ ଦୁଃଖର ଉପାଦାନ (tragic elements) ଗୋପନୀୟ ରହିଛି, ତାକୁ ପ୍ରକାଶ କରିବାର ସୌଭାଗ୍ୟ କେବଳ ଉପନ୍ୟାସର ହିଁ ଅଛି ।

ଆଲ୍‌ବୋୟର କାମୁ ଭାବୁଥିଲେ—ବାସ୍ତବ ପୃଥିବୀକୁ ସଂଶୋଧନ କରି ଏକ କାଳ୍ପନିକ ପୃଥିବୀ ପାଠକ ଆଗରେ ଉପସ୍ଥାପିତ କରିବା ହିଁ ଉପନ୍ୟାସର ଧର୍ମ ।

ତେଣୁ ଉପନ୍ୟାସ ଏକାଧାରରେ ଆଧୁନିକ ଜୀବନର ଶିଳ୍ପରୂପ, ମଣିଷ ଜୀବନର ଦର୍ପଣ ପୁଣି ସମାଜ ଜୀବନର ନିର୍ଭୁଲ ଦଲିଲ । ମହାକାବ୍ୟର ଆବେଦନ ଥିଲେ ସୁଦ୍ଧା ଉପନ୍ୟାସ ମହାକାବ୍ୟ ନୁହେଁ; ଏଥିରେ ବିଶ୍ଳେଷିତ ଚରିତ୍ରରେ ନାଟକୀୟତା ଥିଲେ ମଧ୍ୟ ନାଟକଠାରୁ ଏହା ପୃଥକ୍, ଏହାର ଭାଷା କାବ୍ୟର ଲାବଣ୍ୟରେ କେବେ କେଉଁଠି ଛଳଛଳ ହେଉଥିଲେ ସୁଦ୍ଧା ଏହା କାବ୍ୟଧର୍ମୀ ନୁହେଁ । ଏହା ସମସାମୟିକ ସମାଜ, ମଣିଷ ଜୀବନର ଅନୁଭୂତି ଓ ଅଭିଜ୍ଞତାକୁ ପୁଞ୍ଜି କରି ରଚିତ ହେଉଥିଲେ ସୁଦ୍ଧା ଆଗାମୀ ଯୁଗର ଆକାଂକ୍ଷା, ଅନାଗତ ମଣିଷର ସ୍ୱପ୍ନରେ ଏହାର ଆସ୍ଥା ସମ୍ଭାବନାମୟ । ଗୋଟିଏ କଥାରେ କହିବାକୁ ଗଲେ ଉପନ୍ୟାସ ଯୁଗ ଓ ଜୀବନର ମହାଭାଷ୍ୟ ।

ଉପନ୍ୟାସର ଗଠନରୀତି

ପ୍ଲଟ୍ ବା କାହାଣୀ ବିନ୍ୟାସ, ଚରିତ୍ର ଚିତ୍ରଣ, ପରିବେଶ ଓ ପ୍ରକାଶ ପଦ୍ଧତି—ଏ ଗୁଡ଼ିକ ହେଉଛି ଉପନ୍ୟାସର ପ୍ରଧାନ ଅଙ୍ଗ । ପ୍ରଥମେ ଏକ ଚିତ୍ତାକର୍ଷକ କାହାଣୀ ବର୍ଣ୍ଣନା କରିବାର ଲକ୍ଷ୍ୟ ନେଇ ଉପନ୍ୟାସ ରଚିତ ହେଉଥିଲା । ପରେ ଉପନ୍ୟାସରେ ଚରିତ୍ର ତାର ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ବିସ୍ତାର କଲା । ଚରିତ୍ରକୁ ପାଠକ ମନରେ ଚିତ୍ରାୟିତ କରିବା ପାଇଁ ଉପନ୍ୟାସରେ କାହାଣୀକୁ ଏକ ଅବଲମ୍ବନ ଭାବରେ ବ୍ୟବହାର କରାଗଲା । କାହାଣୀ-ପ୍ରଧାନ ଉପନ୍ୟାସରୁ କଥା ସାହିତ୍ୟ ଚରିତ୍ର-ପ୍ରଧାନ ଉପନ୍ୟାସର ଯୁଗରେ ପ୍ରବେଶ କଲା । ମନସ୍ତତ୍ତ୍ୱମୂଳକ ଉପନ୍ୟାସ ରଚିତ ହେବାପରେ ଦେଖାଗଲା,

ଉପନ୍ୟାସରୁ ଘଟଣାର ପ୍ରଭାବ ହ୍ରାସ ପାଇଲା । ଚରିତ୍ର ଯେ ଘଟଣାକୁ ପରିଚାଳିତ କରିପାରେ—ଏକଥା ପ୍ରମାଣିତ ହେଲା । ପାତ୍ର-ପାତ୍ରୀଙ୍କ ସଂଖ୍ୟା ହ୍ରସ୍ୱ ହେଲା । ବହିର୍ଜଗତର ଦୃଶ୍ୟ ଅପେକ୍ଷା ଅନ୍ତର୍ଲୋକର ଚିତ୍ରଣରେ ଚରିତ୍ର ସବୁ ଉଜ୍ଜ୍ୱଳତା ଲାଭକଲେ । ଆଜି କ୍ରମଶଃ ଚରିତ୍ରର ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ମଧ୍ୟ ଉପନ୍ୟାସରେ ମଳିନ ହୋଇ ଯିବାରେ ଲାଗିଛି । ତା ଅପେକ୍ଷା ପରିବେଶ ଉପନ୍ୟାସର ପ୍ରଧାନ ଉପଜୀବ୍ୟ ବସ୍ତୁରେ ପରିଣତ ହେଉଛି । ତେଣୁ କାହାଣୀ ନୁହେଁ କିମ୍ବା ଚରିତ୍ର ନୁହେଁ, ଉପନ୍ୟାସ ଦିନକୁ ଦିନ ପରିବେଶମୁଖୀ ହୋଇଉଠୁଛି । ଉପନ୍ୟାସର ଭାଷା ହେଉଛି ବର୍ଣ୍ଣନାତ୍ମକ । କାହାଣୀ; ଚରିତ୍ର, ପରିବେଶ –ଯାହାକୁ ଔପନ୍ୟାସିକ ଉପନ୍ୟାସରେ ଫୁଟାଇବାକୁ ଚାହେଁ—ତାହା କେବଳ ଉପଯୁକ୍ତ ଭାଷାଶୈଳୀ ସାହାଯ୍ୟରେ କରିବା ସମ୍ଭବ । କାରଣ ନାଟକକୁ ଦର୍ଶନେନ୍ଦ୍ରିୟ ଦ୍ୱାରା ଉପଲବ୍ଧି କରିପାରେ, ଆବୃତ୍ତି-ପ୍ରଧାନ କାବ୍ୟକୁ ଶ୍ରବଣେନ୍ଦ୍ରିୟ ଦ୍ୱାରା ସେ ଅନୁଭବ କରିପାରେ; କିନ୍ତୁ ଉପନ୍ୟାସର ସ୍ୱାଦ ଓ ରସ ପାଠକ ଉପଲବ୍ଧି କରେ ପଠନ ଦ୍ୱାରା । ଉପନ୍ୟାସ ମନନଶୀଳ ସାହିତ୍ୟ ଶିଳ୍ପ । ଭାଷା ହେଉଛି ବାହକ ଯାହା ଦ୍ୱାରା ଉପନ୍ୟାସର ଭାବ ପାଠକ ମନ ଭିତରକୁ ଔପନ୍ୟାସିକ ବହନ କରନ୍ତି । ଭାଷା ଯଦି ଦୁର୍ବଳ ହୋଇଯାଏ, ତାର ଭାବ ବହନ କରିବାର କ୍ଷମତା ଲୋପ ପାଇଯାଏ । ତେଣୁ ଉପନ୍ୟାସର ସାର୍ଥକ ଭାଷାଶୈଳୀ ତାର ସଫଳତା ପାଇଁ ଅନେକ ପରିମାଣରେ ଦାୟୀ ।

ପ୍ଲଟ ବା କାହାଣୀ: ଉପନ୍ୟାସର ପ୍ରଧାନ ଅଙ୍ଗ ଭାବରେ ସ୍ୱୀକୃତ । ଡକ୍ଟର ଜେ.ଜି. ଚର୍ଚ୍ଚିଲଙ୍କ ଭାଷାରେ "The novel notoriously tells a story. A story has a plot and a plot is a pattern, an ordered pattern with an organic form, each of whose features is related to all its other features in a relation of significance." ଉପନ୍ୟାସର ତାତ୍ପର୍ଯ୍ୟ କାହାଣୀ ବିନ୍ୟାସ ମଧ୍ୟଦେଇ ପାଠକ ସମ୍ମୁଖରେ ଉପସ୍ଥାପିତ କରାଯାଏ । କିନ୍ତୁ ଏହି କାହାଣୀ-ବିନ୍ୟାସର କୌଶଳ ପ୍ରତି ଉପନ୍ୟାସରେ ଗୋଟିଏ ପ୍ରକାର ହୋଇ ନଥାଏ । ଅଷ୍ଟାଦଶ ଶତାବ୍ଦୀ ଉପନ୍ୟାସର କାହାଣୀରେ ଥିଲା ଏକ ଆକର୍ଷଣୀୟ ଆରମ୍ଭ; ବିୟୋଗାନ୍ତକ କିମ୍ବା ଆନନ୍ଦଦାୟକ ସମାପ୍ତି । ମୁଖ୍ୟ ଚରିତ୍ର ନାନା ସଂଘର୍ଷଶୀଳ ଘଟଣା ସ୍ରୋତ ମଧ୍ୟଦେଇ ଶେଷରେ ଏକ ମହତ୍ତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ମୃତ୍ୟୁ ଅଥବା ପରାଜୟର ସମ୍ମୁଖୀନ ହେଲେ ତାକୁ କୁହାଯାଉଥିଲା ଟ୍ରାଜିକ୍ ପ୍ଲଟ୍ କିମ୍ବା ବିୟୋଗାନ୍ତକ କାହାଣୀ । ଯେହେତୁ ସତ୍ୟ, ନ୍ୟାୟ ପାଇଁ ସଂଗ୍ରାମ ଓ ସାଧନା କରି ସେ ମୃତ୍ୟୁ ଅଥବା ପରାଜୟ ବରଣ କରୁଥିଲା, ସେଥିରେ କାହାଣୀର ନୈତିକ ମୂଲ୍ୟ ଓ ଚାରିତ୍ରିକ ମହତ୍ତ୍ୱ ପ୍ରକଟିତ ହେଉଥିଲା । ସେହିପରି

ଯେଉଁ ଉପନ୍ୟାସରେ ମୁଖ୍ୟ ଚରିତ୍ର ପରାକ୍ରମୀ ଶତ୍ରୁ ଅଥବା ବିଡ଼ମ୍ବିତ ଭାଗ୍ୟ ବିରୁଦ୍ଧରେ ଲଢ଼େଇ କରି ଅବଶେଷରେ ଜୟଲାଭ କରୁଥିଲା, ସେଭଳି କାହାଣୀକୁ ବୁଝି ଯାଉଥିଲା କମିକ୍ ପ୍ଲଟ୍ ବା ଆନନ୍ଦଦାୟକ କାହାଣୀ । ପ୍ଲଟ୍‌ର ପରିଣତିକୁ ବିଚାର କରି ତାର ପ୍ରକାରଭେଦ ନିର୍ଣ୍ଣୟ କରାଯାଉଥିଲା । କିନ୍ତୁ ଊନବିଂଶ ଓ ବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଉପନ୍ୟାସରେ କ୍ରମଶଃ ପ୍ଲଟର ଆରମ୍ଭ, ସମାପ୍ତି ଓ ସମସ୍ୟା ଉପରେ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆ ନ ଯାଇ ଘଟଣାର ଯୌକ୍ତିକତା ଉପରେ ଅଧିକ ଯୋର୍ ଦିଆଗଲା । ଅଷ୍ଟାଦଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଉପନ୍ୟାସରେ ଯେପରି ବିନା କାରଣ ଓ ଯୁକ୍ତିରେ ଘଟଣା ମଧ୍ୟରେ ନାନା ପ୍ରକାର ସମସ୍ୟା ସୃଷ୍ଟି ହେଉଥିଲା, ତାହା ଊନବିଂଶ ଓ ବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଉ ନ୍ୟାସରେ ବାଦ୍ ପଡ଼ିଗଲା । କାହାଣୀର ପରିସମାପ୍ତି ଯେପରି ସମସ୍ୟା ସମାଧାନର ଇଙ୍ଗିତ ବହନ କରୁଥିଲା, ବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଉପନ୍ୟାସର ସମାପ୍ତିରେ ସେଭଳି ଇଙ୍ଗିତ ଆଉ ଦିଆଗଲା ନାହିଁ । ବରଂ କାହାଣୀର ଆକସ୍ମିକ, ଅର୍ଥହୀନ, ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟହୀନ ପରିସମାପ୍ତି ହେଲା ବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀ ଉପନ୍ୟାସର ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ।

R. S. Crane ତାଙ୍କ "The concept of plot and the plot of Tom Jones" ନିବନ୍ଧରେ ପ୍ଲଟର ସଂଜ୍ଞା ନିରୂପଣ କରିବାକୁ ଯାଇ କହିଛନ୍ତି ପ୍ଲଟ୍ ହେଉଛି "the particular tomporal synthesis effected by the writer of the element of action, character and thought that constitute the matter of his invention" ଅର୍ଥାତ୍ କାହାଣୀ ବିନ୍ୟାସ ଦ୍ୱାରା ଉପନ୍ୟାସର କ୍ରିୟା, ଚରିତ୍ର ଓ ଭାବ ମଧ୍ୟରେ ପାର୍ଥିବ ସଯୋଗ ସାଧନ କରିବା ହେଉଛି ଲେଖକର ଲକ୍ଷ୍ୟ । ଏହି ଲକ୍ଷ୍ୟ ହାସଲ କରିବା ପାଇଁ ପ୍ରଥମେ ପ୍ଲଟରେ ଏକ ସୁନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଆରମ୍ଭ ଓ ସମାପ୍ତି ଥିବା ଦରକାର । ତାହା ନ ହେଲେ ବିଷୟବସ୍ତୁର ସମଗ୍ର ରୂପ ପ୍ରକଟିତ ହୋଇପାରିବ ନାହିଁ । ଦ୍ୱିତୀୟରେ ଘଟଣାପ୍ରବାହର ସ୍ରୋତ ସମସ୍ୟାର ଉପସ୍ଥାପନା, ଅଗ୍ରଗତି ଓ ପରିଣତି ସହିତ ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ରକ୍ଷି ଅଗ୍ରଗତି କରିବା ଆବଶ୍ୟକ । ତା ନହେଲେ ଉପନ୍ୟାସର ମୌଳିକ ଭାବନା ଅଥବା ଭାବବସ୍ତୁ ସୁଗଠିତ ହେବ ନାହିଁ କିମ୍ବା ପାଠକମାନେ ତାର ତାତ୍ପର୍ଯ୍ୟ ଉପଲବ୍ଧି କରିପାରିବେ ନାହିଁ । ତୃତୀୟରେ ପ୍ଲଟ୍‌ରେ ବର୍ଣ୍ଣିତ ସକଳ ଉପ-ଘଟଣା (events) ମୂଳ ସମସ୍ୟାକୁ ପ୍ରକଟିତ କରିବାରେ ସହାୟତା କରିବା ଉଚିତ । ମୂଳ ସମସ୍ୟାକୁ ଉପେକ୍ଷା କରି ଉପ-ଘଟଣା ଗୁଡ଼ିକ ନିଜେ ପ୍ରଧାନ ହୋଇ ଉଠିଲେ ବା ମୂଳସମସ୍ୟାଠାରୁ ସମ୍ପର୍କ-ବିହୀନ ହୋଇଗଲେ ପ୍ଲଟ୍‌ର ଗଠନ ଶିଥିଳ ଓ ଲକ୍ଷ୍ୟ ବ୍ୟର୍ଥ ହୋଇଯାଏ । ଏହି ତିନୋଟି ଉପାୟରେ ପ୍ଲଟ୍‌କୁ ନିୟନ୍ତ୍ରଣ କରିବା ଦ୍ୱାରା ହିଁ ଉପନ୍ୟାସରେ ଚରିତ୍ର,

କ୍ରିୟା ଓ ଭାବନାର ସମନ୍ୱୟ ସାଧନ କରାଯାଇପାରେ । ଯେଉଁ ପ୍ଳଟ୍ ପ୍ରଧାନ ଉପନ୍ୟାସରେ ପ୍ଳଟ୍ ବା କାହାଣୀବିନ୍ୟାସ ଶିଥିଳ କିମ୍ବା ସମ୍ପର୍କ ବିହୀନ, ସେ ଉପନ୍ୟାସ ପାଠକ ମନରେ ପ୍ରଭାବ ବିସ୍ତାର କରିବାକୁ ଅକ୍ଷମ ।

ଚରିତ୍ର:—ଚରିତ୍ର ଉପନ୍ୟାସର ଦ୍ୱିତୀୟ ପ୍ରଧାନ ଅଙ୍ଗ । ଚରିତ୍ରକୁ ବାଦ୍‌ଦେଇ ଉପନ୍ୟାସ ଲେଖା ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ । କାରଣ ନାଟକର ପାତ୍ର ପାତ୍ରୀଙ୍କୁ ବାଦ୍‌ଦେଲେ ତାହା ଯେପରି ଆଉ ନାଟକ ହୋଇ ରହିବ ନାହିଁ; ଉପନ୍ୟାସରୁ ଚରିତ୍ରକୁ ବାଦ୍-ଦେଲେ ତାକୁ ଆଉ ଉପନ୍ୟାସ ବୋଲି ଚହ୍ନି ହେବ ନାହିଁ । ଉପନ୍ୟାସ ରଚନାର ପ୍ରଥମ ଜନ୍ମଭିତ୍ତିରେ ପ୍ଳଟ୍‌ର ଯେତେବେଳେ ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଥିଲା, ସେତେବେଳେ ଚରିତ୍ର ମଧ୍ୟ କାହାଣୀ ସହିତ ସହାବସ୍ଥାନ କରୁଥିଲା । ପରେ ଚରିତ୍ରର ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ବଢ଼ିଲା; କାହାଣୀ ଚରିତ୍ରର ଅନୁସରଣ କଲା । ବର୍ତ୍ତମାନ କାହାଣୀ ଓ ଚରିତ୍ର ଉଭୟେ ନିଜର ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ହରାଇବାକୁ ବସିଛନ୍ତି । କୌଣସି କୌଣସି ଉପନ୍ୟାସରେ ଚରିତ୍ର-ମାନେ ନାମହୀନ ହୋଇ ଗୋଟିଏ ଗୋଟିଏ ଅକ୍ଷରର ସଙ୍କେତ ଭାବରେ ଉପନ୍ୟାସରେ ଯିବା ଆସିବା କରୁଛନ୍ତି; ଯଥା: ଫ୍ରାନ୍‌ଜ୍ କାଫକାଙ୍କ "Trial" କିମ୍ବା "Castle" ଉପନ୍ୟାସ । କିନ୍ତୁ ଚରିତ୍ରର ଅସ୍ତିତ୍ୱକୁ ଅସ୍ୱୀକାର କରି ଉପନ୍ୟାସ ଏପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ରଚିତ ହୋଇ ନାହିଁ । ଏହାର ପ୍ରଧାନ କାରଣ ହେଉଛି, ସମାଜରେ ବ୍ୟକ୍ତି-ସ୍ୱାତନ୍ତ୍ର୍ୟ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ହେବା ଫଳରେ ଉପନ୍ୟାସର ବିକାଶ ହେଲା ଏବଂ ସେହି ବ୍ୟକ୍ତି-ଚରିତ୍ରକୁ ପ୍ରକାଶ କରିବା ହେଲା ଉପନ୍ୟାସର ପ୍ରଧାନ ଧର୍ମ ।

କୁହାଯାଏ, "Novel is no more than a biography of an imaginary person." ଏକ କାଳ୍ପନିକ ମଣିଷର ଜୀବନକାହାଣୀ ହେଉଛି ଉପନ୍ୟାସ ଅର୍ଥାତ୍; ସେହି ମଣିଷର ପୂର୍ଣ୍ଣାଙ୍ଗ ଚିତ୍ର, ଚରିତ୍ର ଚିତ୍ରଣ ମାଧ୍ୟମରେହିଁ ଉପନ୍ୟାସରେ ଚିତ୍ରିତ ହୋଇଥାଏ । ତେଣୁ ଚରିତ୍ରକୁ ବାଦ୍‌ଦେଇ ଉପନ୍ୟାସ ହୁଏ ନାହିଁ ।

ଉପନ୍ୟାସରେ ଚରିତ୍ର ଦୁଇ ପ୍ରକାର, ଯଥା: ମୁଖ୍ୟ ଚରିତ୍ର ଓ ଗୌଣ ଚରିତ୍ର । ପ୍ରଧାନ ନାୟକ ନାୟିକା ମୁଖ୍ୟତଃ ପ୍ରଧାନ ଚରିତ୍ର ଭାବରେ ପରିଗଣିତ ହୁଅନ୍ତି ଏବଂ ଏହି ଚରିତ୍ରମାନଙ୍କ କାର୍ଯ୍ୟାବଳୀ ଦ୍ୱାରା ଉପନ୍ୟାସର କାହାଣୀ ଗତିଶୀଳ ହୁଏ । କିନ୍ତୁ ସେହିମାନେ କେବଳ ଉପନ୍ୟାସର ସବୁ କିଛି ନୁହନ୍ତି । ମୁଖ୍ୟ ଚରିତ୍ରମାନଙ୍କ ସହିତ ଗୌଣ ଚରିତ୍ରମାନେ ମଧ୍ୟ ଉପନ୍ୟାସରେ ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟି ତଥା କାହାଣୀ-ବୈଚିତ୍ର୍ୟ ଫୁଟାଇବାରେ ଯଥେଷ୍ଟ ସହାୟତା କରନ୍ତି । ଅନେକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଦେଖାଯାଏ ଉପନ୍ୟାସର ପ୍ରଧାନ ନାୟକ ନାୟିକା ଉପନ୍ୟାସର ବହୁ ସ୍ଥାନ ଦଖଲ କରିଥିଲେ ସୁଦ୍ଧା କୌଣସି କୌଣସି ସମ୍ବେଦନଶୀଳ ଗୌଣ ଚରିତ୍ର ପାଠକ

ମନରେ ମୁହୂର୍ତ୍ତି କେତୋଟି ମଧ୍ୟରେ ସ୍ୱରକ-ଦୂ୍ୟତରେ ଝଲସିତ ହୋଇଛନ୍ତି, ପାଠକ ହୃଦୟର ଗଭୀର ସମବେଦନା ଆକର୍ଷଣ କରିବାରେ ସକ୍ଷମ ହୋଇଛନ୍ତି । ଫକୀର ମୋହନଙ୍କ 'ଛଅମାଣ ଆଠଗୁଣ୍ଠ' ଉପନ୍ୟାସରେ ମୁଖ୍ୟ ଚରିତ୍ର ମଙ୍ଗରାଜ କମ୍ବା ଚମ୍ପା ଅପେକ୍ଷା ଗୌଣ-ଚରିତ୍ର ଶାରିଆ ଭଗିଆଙ୍କ ପ୍ରତି ପାଠକ ମନର ସଜଳ-ସହାନୁଭୂତି ଲକ୍ଷ୍ୟ କଲେ ଏକଥା ସ୍ପଷ୍ଟ ହେବ ।

ଚରିତ୍ରର ସ୍ୱଭାବ ଦୃଷ୍ଟିରୁ କେତେକ ଚରିତ୍ର ବ୍ୟକ୍ତି-ନିରପେକ୍ଷ ଏକ ଛାଞ୍ଚର ଚରିତ୍ର (Type Character) ଏବଂ ଆଉ କେତେକ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱ-ସମ୍ପନ୍ନ ବୃତ୍ତାକାର ଚରିତ୍ର (Round Character) ଭାବରେ ଉପନ୍ୟାସରେ ମଧ୍ୟ ଚିତ୍ରିତ ହୋଇ ଥାଆନ୍ତି । ମହାକାବ୍ୟରେ ଆମେ ଯେଉଁ ଚରିତ୍ରମାନଙ୍କୁ ଲକ୍ଷ୍ୟକରୁ, ସେମାନେ ଏହି ବ୍ୟକ୍ତି-ନିରପେକ୍ଷ ଏକ ଛାଞ୍ଚର ଚରିତ୍ର । ଉପନ୍ୟାସରେ ଏମାନଙ୍କୁ ସରଳ ବା ସମତଳ (Flat Character) ଚରିତ୍ର ବୋଲି ମଧ୍ୟ କେହି କେହି ଉଲ୍ଲେଖ କରିଛନ୍ତି । ଯେଉଁ ଚରିତ୍ରମାନଙ୍କର ବାହ୍ୟ କାର୍ଯ୍ୟରୁ ସେମାନଙ୍କ ଚରିତ୍ରର ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ଚିହ୍ନିତ ହୋଇଯାଏ, ସେମାନେ ସରଳ ବା ସମତଳ ଚରିତ୍ର ଭାବରେ ଚିହ୍ନିତ ହୁଅନ୍ତି । କିନ୍ତୁ ଯେଉଁମାନଙ୍କର ପରସ୍ପର-ବିରୋଧୀ, ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱାତ୍ମକ ଅନ୍ତର୍ନିହିତ ଗୁଣରାଜିକ ଲକ୍ଷଣ ମନସ୍ତାତ୍ତ୍ୱିକ ବିଶ୍ଳେଷଣ ଦ୍ୱାରାହିଁ ପାଠକ ସମ୍ମୁଖରେ ଉଦ୍‌ଘାଟନ କରାଯାଏ, ସେ ଚରିତ୍ରମାନଙ୍କୁ ବୃତ୍ତାକାର ଅଥବା ବଙ୍କିମ ଚରିତ୍ର ବୋଲି କୁହାଯାଏ ।

ପରିବେଶ (Setting) :— ପରିବେଶ ଉପନ୍ୟାସର ଅନ୍ୟତମ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଅଙ୍ଗ । ନାଟକରେ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚର ଦୃଶ୍ୟସଜ୍ଜା, ଆଲୋକ ସମ୍ପାତ ଏବଂ ଆବହ ସଙ୍ଗୀତ ଦ୍ୱାରା ଏହି ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଏ । ପାତ୍ର-ପାତ୍ରୀଙ୍କ ମୁଖରେ ସଂଳାପ ମାଧ୍ୟମରେ ଏଭଳି ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟି କରିବା ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ । ଭୟଙ୍କର ଅନ୍ଧକାର ରାତ୍ରି, ପ୍ରବଳ ବେଗରେ ଝଡତୋଫାନ ହେଉଛି—ଏଭଳି ଏକ ପରିବେଶ ନାଟ୍ୟକାର ଆଲୋକ ସମ୍ପାତ, ଆବହ ସଙ୍ଗୀତ ଦ୍ୱାରା ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ଦର୍ଶକମାନଙ୍କ ଆଗରେ ଉପସ୍ଥାପିତ କରେ । ସେହି ଦୃଶ୍ୟ ଦେଖି, ଶବ୍ଦ ଶୁଣି ଦର୍ଶକ ପରିବେଶ ବିଷୟରେ ସଚେତନ ହୁଏ; କିନ୍ତୁ ଔପନ୍ୟାସିକକୁ ଘଟଣାକ୍ରମ ଓ ବର୍ଣ୍ଣନା ମଧ୍ୟରେ ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟିର ଏହି ଜଟିଳ କ୍ରିୟା ସମ୍ପାଦନ କରିବାକୁ ହୁଏ ।

ଉପନ୍ୟାସର ଚରିତ୍ର ଓ ଘଟଣା ପରିବେଶର ପୃଷ୍ଠଭୂମି ଉପରେ ଆବର୍ତ୍ତିତ ହୁଅନ୍ତି । ଯଦି ପୃଷ୍ଠଭୂମି ବା ପରିବେଶ ଯଥାର୍ଥ ଭାବରେ ଚିତ୍ରିତ ହୋଇ ନଥାଏ, ତାହାହେଲେ ଚରିତ୍ର ଓ ଘଟଣା ପାଠକ ମନରେ କୌଣସି ରେଖାପାତ କରେ ନାହିଁ । ପୁଣି ଐତିହାସିକ ଉପନ୍ୟାସ ପାଇଁ ଯେଉଁଭଳି ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟି କରିଯିବା ଦରକାର, ସମକାଳୀନ ସମାଜଜୀବନର ଉପନ୍ୟାସ ସେହି ପୃଷ୍ଠଭୂମିରେ ଚରିତ୍ର

ହେବା ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ । ପରିବେଶ ମଧ୍ୟରେ ସ୍ଥାନ ଓ କାଳର ଚରିତ୍ରକୁ ଜୀବନ୍ତ କରି ଚିତ୍ରଣ କରାଯାଏ । ତେଣୁ ପୁଙ୍ଖାନୁପୁଙ୍ଖ ବିଶ୍ଳେଷଣ କ୍ଷମତା ଓ ଗଭୀର ଅନ୍ତର୍ଦୃଷ୍ଟି ନଥିଲେ ଚରିତ୍ର ଓ କାହାଣୀ ଉପଯୋଗୀ ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟି କରିବା ସମ୍ଭବ ହୁଏ ନାହିଁ ।

ଘଟଣା ବିନ୍ୟାସ କିମ୍ବା ଚରିତ୍ର ପ୍ରଧାନ ଉପନ୍ୟାସ ସୃଷ୍ଟି ଅପେକ୍ଷା ବର୍ତ୍ତମାନ ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟି କରିବାର ମୋହ ଔପନ୍ୟାସିକମାନଙ୍କଠାରେ ଅଧିକ ଦେଖାଯାଉଛି । ମହାଯୁଦ୍ଧର ଭୟାବହ ପରିବେଶ, କିମ୍ବା ଦୁର୍ଭିକ୍ଷର କରୁଣ ପରିବେଶ ଔପନ୍ୟାସିକ ପାଇଁ ବଡ଼ କଥା; ମହାଯୁଦ୍ଧରେ ଆହତ ସୈନିକ, ଦୁର୍ଭିକ୍ଷର କାଙ୍ଗାଳ ଚରିତ୍ର ଆଜି ତା ପାଇଁ ଆକର୍ଷଣହୀନ । ଅବଶ୍ୟ ପରିବେଶମୁଖୀ ଉପନ୍ୟାସରେ ଏଭଳି ଚରିତ୍ର ସ୍ଥାନ ପାଉଛନ୍ତି; କିନ୍ତୁ ସେମାନଙ୍କ କାର୍ଯ୍ୟ କେବଳ ପରିବେଶକୁ ବାସ୍ତବତା ଓ ନିଖୁଣତା ଆଣି ଦେବାପାଇଁ ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ ।

ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟି ଭଳି ପ୍ରକାଶପଦ୍ଧତି ଉପନ୍ୟାସ ଗଠନକଳାର ଅନ୍ୟ ଏକ ପ୍ରଧାନ ଅଙ୍ଗ । ଉପନ୍ୟାସର ଚରିତ୍ରମାନଙ୍କ ମୁହଁରେ ଦିଆ ଯାଇଥିବା ସଂଳାପ, ବର୍ଣ୍ଣନାଶୈଳୀ ଓ ଭାଷାରୀତି ଏହି ପ୍ରକାଶ ପଦ୍ଧତିର ଅନ୍ତର୍ଭୁକ୍ତ । E. M. Forsterଙ୍କ ଭାଷାରେ, ସାହିତ୍ୟର ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ବିଭାଗଠାରୁ ଉପନ୍ୟାସର ସ୍ୱାତନ୍ତ୍ର୍ୟ ହେଲା ଏହାଠାରେ ଜୀବନର ଗୋପନ ଅଂଶକୁ ଦୃଶ୍ୟମାନ କରାଇବାର ଶକ୍ତି ଅଧିକ । କବିତା, ନାଟକ ଏପରି କି ଚଳଚ୍ଚିତ୍ର ମଣିଷ ଅବଚେତନ ମନର ଯେଉଁ ଦୃଶ୍ୟ ଉନ୍ମୋଚନ କରି ନପାରନ୍ତି, ଔପନ୍ୟାସିକର ଅନ୍ତର୍ଦୃଷ୍ଟିର ଅନୁସନ୍ଧାନ, ଦୂର ଦୃଷ୍ଟିର ଦୂରବୀକ୍ଷଣ ଯନ୍ତ୍ରରେ ସେହି ଦୃଶ୍ୟ ଉପନ୍ୟାସରେ ପ୍ରକାଶିତ ହୁଏ । ସେଥିପାଇଁ ଉପନ୍ୟାସର ଆବେଦନ ଏତେ ବ୍ୟାପକ ଏବଂ ତୀବ୍ର । Stendhalଙ୍କ ଭାଷାରେ "A novel is like a bow, the case which makes the sound is the readers soul" କୁଶଳୀ ଧନୁର୍ଦ୍ଧର ଭଳି ଔପନ୍ୟାସିକ ନିଜ ରଚନାରେ ଏଭଳି ଶବ୍ଦ ସଂଯୋଜନା କରିବ, ଏଭଳି ଭାଷା ବ୍ୟବହାର କରିବ, ଯାହା ତୀର ଭଳି ନିକ୍ଷିପ୍ତ ହେବାମାତ୍ରେ ପାଠକର ଆତ୍ମା ଶିହରିତ ହୋଇ ଉଠୁଥିବ । ପାଠକର ହୃଦୟରେ ନୁହେଁ; ଆତ୍ମାରେ ପ୍ରକମ୍ପନ ସୃଷ୍ଟି କରିବା ଯେଉଁ ଉପନ୍ୟାସର ଲକ୍ଷ୍ୟ; ତାର ସଂଳାପ ଚରିତ୍ରୋପଯୋଗୀ, ବର୍ଣ୍ଣନା ପରିବେଶ ଉପଯୁକ୍ତ ହେବା ଆବଶ୍ୟକ । ଉପନ୍ୟାସ ନାଟକ ଭଳି ଦୃଶ୍ୟକାବ୍ୟ ନୁହେଁ; ମନନଶୀଳ ସାହିତ୍ୟ । ତେଣୁ ତାର ଭାଷା ବର୍ଣ୍ଣନାତ୍ମକ ।

ଔପନ୍ୟାସିକ ସାଧାରଣତଃ ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ, ଆତ୍ମଜୀବନୀମୂଳକ ଅଥବା ପ୍ରାମାଣିକ ପଦ୍ଧତିରେ ନିଜର ଭାବନା ଉପନ୍ୟାସରେ ବ୍ୟକ୍ତ କରେ । ଐତିହାସିକ ଭଳି ଔପନ୍ୟାସିକ ଯେତେବେଳେ ଘଟଣାର ଦ୍ରଷ୍ଟା ଭାବରେ ସହଜ, ସରଳ, ସ୍ପଷ୍ଟ

ଭାବରେ ଘଟଣା ବର୍ଣ୍ଣନା କରେ, ତାକୁ କୁହାଯାଏ ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ପ୍ରକାଶ ପଦ୍ଧତି । ମହାକାବ୍ୟରେ ଠିକ୍ ଏହି ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ପଦ୍ଧତିରେ ଘଟଣାର ବର୍ଣ୍ଣନା ହୋଇଥାଏ । ଆତ୍ମଜୀବନୀମୂଳକ ଉପନ୍ୟାସରେ ଔପନ୍ୟାସିକ ସ୍ୱୟଂ ନାୟକ ଭୂମିକାରେ ଅବତୀର୍ଣ୍ଣ ହୋଇ ଯାବତୀୟ ଘଟଣା ଓ ଚରିତ୍ର ଉତ୍ତମ ପୁରୁଷରେ ପ୍ରକାଶ କରେ । ଚିଠିପତ୍ର, ଦିନଲିପି କିମ୍ବା 'ରିପୋର୍ଟେଜ୍' ଭାବରେ ଯେଉଁଠି ଉପନ୍ୟାସର କାହାଣୀକୁ ଉପସ୍ଥାପନ କରାଯାଏ; ତାକୁ ପ୍ରାମାଣିକ ପ୍ରକାଶ ପଦ୍ଧତି କୁହାଯାଏ । ପ୍ରକାଶ ଭଙ୍ଗୀର ବୈଚିତ୍ର୍ୟ ଯୋଗୁ କେବଳ ନୁହେଁ; ଉପନ୍ୟାସର ଘଟଣା ସମ୍ପର୍କରେ ପାଠକର ପ୍ରତ୍ୟୟ ସୃଷ୍ଟି କରିବା ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏ ଧରଣର ଉପନ୍ୟାସ ଅଧିକ ଚିତ୍ତାକର୍ଷକ ହୁଏ ।

ଉପନ୍ୟାସର ଶ୍ରେଣୀ ବିଭାଗ

କଥାବସ୍ତୁ ଓ ପରିବେଶକୁ ଭିତ୍ତି କରି ଉପନ୍ୟାସକୁ ବିଭିନ୍ନ ଶ୍ରେଣୀରେ ବିଭକ୍ତ କରାଯାଇପାରେ । ଐତିହାସିକ, ସାମାଜିକ, ରାଜନୈତିକ, ରହସ୍ୟ-ପ୍ରଧାନ ଓ ଅନୁବାଦମୂଳକ—ଏହିପରି ମୁଖ୍ୟ ପାଞ୍ଚଗୋଟି ଶ୍ରେଣୀର ଉପନ୍ୟାସ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଏ । ସାମାଜିକ ଉପନ୍ୟାସ ମଧ୍ୟରେ ଗ୍ରାମ-ଭିତ୍ତିକ ଉପନ୍ୟାସ, ନୃତତ୍ତ୍ୱମୂଳକ (Anthropological novel) ଉପନ୍ୟାସ, ମନସ୍ତତ୍ତ୍ୱମୂଳକ ଉପନ୍ୟାସକୁ ମଧ୍ୟ ଅନ୍ତର୍ଭୁକ୍ତ କରାଯାଇପାରେ । ସେହିପରି ଐତିହାସିକ ଉପନ୍ୟାସରେ କିମ୍ବଦନ୍ତୀର ଜାଲପକ୍ଷୀ ଯେପରି ତାର ଛାୟା ବିସ୍ତାର କରିପାରେ, ରାଜନୈତିକ ଉପନ୍ୟାସରେ ସେହିପରି ସାମାଜିକ ଉପନ୍ୟାସଗୁଡ଼ିକର ଲକ୍ଷଣ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଇପାରେ । ଆଦିମ ଆଦିବାସୀମାନଙ୍କ ଜୀବନ-ଯନ୍ତ୍ରଣାକୁ ଭିତ୍ତି କରି ଯେଉଁ ନୃତତ୍ତ୍ୱମୂଳକ ଉପନ୍ୟାସ ରଚିତ ହୁଏ, ସାଧାରଣତଃ ତାହା ସେମାନଙ୍କ ସାମାଜିକ ଜୀବନର ଇତିବୃତ୍ତି । ପୁଣି ଉପନ୍ୟାସର ଶ୍ରେଣୀବିଭାଗକୁ ଆଖି ଆଗରେ ରଖି ଔପନ୍ୟାସିକ ଯେହେତୁ ଉପନ୍ୟାସ ଲେଖେ ନାହିଁ; ଗୋଟିଏ ଉପନ୍ୟାସରେ ସାମାଜିକ, ଐତିହାସିକ, ରାଜନୈତିକ ଜୀବନର ଚିତ୍ର ଏକତ୍ର ଚିତ୍ରିତ ହୋଇଥାଇପାରେ ।

ଐତିହାସିକ ଉପନ୍ୟାସ

ବିଶ୍ୱ ସାହିତ୍ୟରେ Sir Walter Scott ଐତିହାସିକ ଉପନ୍ୟାସର ପ୍ରଧାନ ପ୍ରବର୍ତ୍ତକ । ତାଙ୍କର Waverley ଉପନ୍ୟାସମାଳା ଐତିହାସିକ ରୋମାନ୍ସ ଭାବରେ ବିଶ୍ୱବ୍ୟାପୀ ଲୋକପ୍ରିୟତା ଅର୍ଜନ କରିଥିଲା । ଭାରତବର୍ଷରେ ବଙ୍ଗଳାର ବଙ୍କିମଚନ୍ଦ୍ର ପ୍ରମୁଖ ତାଙ୍କର ଉପନ୍ୟାସର ପ୍ରେରଣାରେ ଐତିହାସିକ ଉପନ୍ୟାସ ରଚନା କରିଥିଲେ । ଅତୀତ ଇତିହାସକୁ କଳ୍ପନାର ରଙ୍ଗରେ ରଞ୍ଜିତ କରି କାହାଣୀ ଭାବରେ ପରିବେଷଣ କରିବା ଥିଲା ଐତିହାସିକ ଉପନ୍ୟାସର ଧର୍ମ । ଓଡ଼ିଆ ଉପନ୍ୟାସ ସାହିତ୍ୟର ଆରମ୍ଭକାଳରୁ ହିଁ ଐତିହାସିକ ଉପନ୍ୟାସର ସୃଷ୍ଟି

ହୋଇଛି । ରାମଶଙ୍କର ରାୟଙ୍କ ରଚିତ ଅଲ୍ଲାଉଦ୍ଦିନ ଖିଲିଜଙ୍କ କଠୋର ଆକ୍ରମଣ ଘଟଣା ଉପରେ ଆଧାରିତ "ସୌଦାମିନୀ" ଓ ଓଡ଼ିଶାରେ ମରହଟ୍ଟା ଅତ୍ୟାଚାରର ପୃଷ୍ଠଭୂମିରେ ରଚିତ "ବିବାସିନୀ" ଦୁଇଟି ଐତିହାସିକ ଉପନ୍ୟାସ । ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟରେ ପ୍ରଥମ ଉପନ୍ୟାସ ଭାବରେ ପରିଚିତ ଉମେଶଚନ୍ଦ୍ର ସରକାରଙ୍କ ରଚିତ "ପଦ୍ମମାଳି" ଉପନ୍ୟାସରେ ମଧ୍ୟ ନୀଳଗିରି ଗଡ଼ଜାତରେ ୧୮୩୫ରେ ସଂଘଟିତ ବିଦ୍ରୋହର ଇତିହାସ ବର୍ଣ୍ଣିତ ହୋଇଛି । ଫକୀରମୋହନ ସେନାପତିଙ୍କ 'ଲଛମା' ୧୮୧୪ ମସିହାରେ ପ୍ରକାଶିତ ହେବା ପରେ ଓଡ଼ିଆ କଥା ସାହିତ୍ୟରେ ଐତିହାସିକ ଉପନ୍ୟାସର ଯେଉଁ କ୍ଷୀଣ ସ୍ରୋତ ଆରମ୍ଭ ହୋଇଥିଲା, ତାହା ମହାପ୍ରବାହରେ ପରିଣତ ହେଲା । ୧୭୪୧ ମସିହାରୁ ୧୭୫୧ ମସିହା ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଓଡ଼ିଶାରେ ମୋଗଲ ମରାଠା ଆକ୍ରମଣକାରୀଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ଯେଉଁ ସଂଘର୍ଷ ଲାଗିଥିଲା, ତାର ଐତିହାସିକ ଚିତ୍ର ଏଥିରେ ବର୍ଣ୍ଣିତ ହୋଇଛି । 'ଲଛମା' ପରେ ମୃତ୍ୟୁଞ୍ଜୟ ରଥଙ୍କ 'ଅନ୍ନପୂର୍ଣ୍ଣା,' ରାମଚନ୍ଦ୍ର ଆଚାର୍ଯ୍ୟଙ୍କ 'କଳାପାହାଡ଼' ଓ ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ କାହ୍ନୁଚରଣଙ୍କ ୧୮୬୬ ଦୁର୍ଭିକ୍ଷ କାହାଣୀ ଅବଲମ୍ବନରେ ରଚିତ ଉପନ୍ୟାସ "ହା-ଅନ୍ନ", ବିବୁଧେନ୍ଦ୍ର ମିଶ୍ରଙ୍କ "୧୯୪୨", କାଳିନ୍ଦୀଚରଣ ପାଣିଗ୍ରାହୀଙ୍କ 'ମୁକ୍ତାଗଡ଼ର କ୍ଷୁଧା', ସୁରେନ୍ଦ୍ର ମହାନ୍ତିଙ୍କ "ନୀଳଶୈଳ" ଓ ବିଭୂତି ପଟ୍ଟନାୟକଙ୍କ 'ସୁଲତାନା' ପ୍ରଭୃତି ଉପନ୍ୟାସ ଓଡ଼ିଆ ଐତିହାସିକ ଉପନ୍ୟାସର ଧାରାକୁ ସମୃଦ୍ଧ କରିଛି ।

ସାମାଜିକ ଉପନ୍ୟାସ

ସମାଜ ଜୀବନର ସମସାମୟିକ ଦୃଶ୍ୟ, ସାମାଜିକ ମଣିଷର ଚରିତ୍ରକୁ ନେଇ ରଚିତ ହୁଏ ସାମାଜିକ ଉପନ୍ୟାସ । ରିଚାର୍ଡସନ୍‌ଙ୍କ 'ପାମେଲା' ଉପନ୍ୟାସ ଏହି ସାମାଜିକ ଚେତନାକୁ ଅସ୍ପଷ୍ଟ କରି ପ୍ରଥମେ ଆତ୍ମ ପ୍ରକାଶ କରିଥିଲା । ତାପରେ ଚାର୍ଲସ୍ ଡିକେନ୍‌ସ, ବାଲଜାକ୍, ଟଲଷ୍ଟୟ, ମୋପାସାଁଙ୍କଠାରୁ ଆରମ୍ଭ କରି ଆଧୁନିକ କାଳର ଫ୍ରାନ୍‌ଜ କାଫ୍‌କା, ଜାଁପଲ ସାର୍ତ୍ତ୍ରେ, ଆଲବେୟାର କାମୁ, ସୋଲୋକୋଭ୍, ସୋଲଜେନ୍‌ସ୍ଥିନ୍ ପ୍ରମୁଖ ପୃଥିବୀର ବହୁ ଖ୍ୟାତନାମା କଥାଶିଳ୍ପୀ ଉପନ୍ୟାସର ଏହି ବିଭାଗକୁ ସମୃଦ୍ଧ କରିଛନ୍ତି । ଫକୀରମୋହନ ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟରେ ଐତିହାସିକ ଉପନ୍ୟାସ ଭଳି ଏହି ସାମାଜିକ ଉପନ୍ୟାସର ମଧ୍ୟ ପ୍ରାଣ ପ୍ରତିଷ୍ଠାତା । ତାଙ୍କ ପରେ ଚିନ୍ତାମଣି ମହାନ୍ତି, କୁନ୍ତଳାକୁମାରୀ, କାଳିନ୍ଦୀଚରଣ ପାଣିଗ୍ରାହୀ, ଗୋପୀନାଥ ମହାନ୍ତି, କାହ୍ନୁଚରଣ, ଚନ୍ଦ୍ରମଣି ଦାସ, ରାଜକିଶୋର ପଟ୍ଟନାୟକ, ନିତ୍ୟାନନ୍ଦ ମହାପାତ୍ର ପ୍ରମୁଖ ବହୁ ପ୍ରବୀଣ କଥାସାହିତ୍ୟିକ ଓଡ଼ିଆ ସାମାଜିକ ଉପନ୍ୟାସକୁ ରଙ୍ଗ, ରସ, ରୂପରେ ସମୃଦ୍ଧ କରିଛନ୍ତି । ସ୍ୱାଧୀନତା ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ଜ୍ଞାନୀନ୍ଦ୍ର ବର୍ମା, ବିଭୂତି ପଟ୍ଟନାୟକ, ବସନ୍ତକୁମାରୀ ପଟ୍ଟନାୟକ, ଶାନ୍ତନୁକୁମାର ଆଚାର୍ଯ୍ୟ, ଗୋବିନ୍ଦ ଦାସ, ନରସିଂହ ସାହୁ, ସୁରେନ୍ଦ୍ର ମହାନ୍ତି, ମହାପାତ୍ର ନୀଳମଣି ସାହୁ ଓ ଚନ୍ଦ୍ରଶେଖର ରଥ

ପ୍ରମୁଖ ଆଙ୍ଗିକର ନୂତନତ୍ୱ, କଥାବସ୍ତୁର ସ୍ୱାତନ୍ତ୍ର୍ୟରେ ସାମାଜିକ ଉପନ୍ୟାସରେ ନୂତନ ଜୀବନ ସଂଗୃହୀତ କରିଛନ୍ତି ।

ଲକ୍ଷ୍ୟ କରିବାର କଥା, ସାମାଜିକ ଉପନ୍ୟାସ ରଚନାର ପ୍ରଥମ ସ୍ତରରେ ସମାଜ ସଂସ୍କାର ପ୍ରତି ଓଡ଼ିଆ ଔପନ୍ୟାସିକମାନେ ଅଧିକ ଧ୍ୟାନ ଦେଇଥିବା ବେଳେ ମଧ୍ୟବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ସମାଜ ବିବର୍ତ୍ତନ ଓ ସାଂପ୍ରତିକ କାଳରେ ସମାଜ ପରିବର୍ତ୍ତନର ଚିତ୍ର ସାମାଜିକ ଉପନ୍ୟାସରେ ଅଧିକ ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଲାଭ କରିଛି ।

ରହସ୍ୟପ୍ରଧାନ ଉପନ୍ୟାସ

ଭୟ ଓ ପ୍ରେମ—ଏ ଦୁଇଟି ଜିନିଷ ପ୍ରତି ମଣିଷର ଆକର୍ଷଣ ସମାନ ଓ ସହଜାତ । ମଣିଷ ନିଜେ ଭୟ ପ୍ରତି ଆକୃଷ୍ଟ ହୁଏ ନାହିଁ ସତ୍ୟ; କିନ୍ତୁ ଅନ୍ୟକୁ ଭୟ ଦେଖାଇବାର ଲୋଭ ତ୍ୟାଗ କରିପାରେ ନାହିଁ । ଭୟକୁ ଅବଲମ୍ବନ କରି ଉପନ୍ୟାସ ଜନ୍ମ ପୂର୍ବରୁ ବହୁ ଦୁଃସାହସିକ କାହାଣୀ ରଚିତ ହୋଇଥିଲା । ଉପନ୍ୟାସ ସୃଷ୍ଟିପରେ ରହସ୍ୟର ରସରେ ଦ୍ରବୀଭୂତ ହୋଇ ଏହି ଅପରାଧଜନିତ ଭୟ ସାହିତ୍ୟର ଅଙ୍ଗ ହୋଇଗଲା । ସେଥିପାଇଁ ରହସ୍ୟ କାହାଣୀର ସାହିତ୍ୟିକ ମୂଲ୍ୟ ଯାହା ହେଉନା କାହିଁକି ପଠନ ମୂଲ୍ୟ ଯଥେଷ୍ଟ ଅଧିକ ।

ଇଂରେଜୀ ସାହିତ୍ୟରେ ୧୮୬୭ରେ ପ୍ରକାଶିତ Wilkie Collinsଙ୍କ "Moon Stone" ପ୍ରଥମ ରହସ୍ୟ ଉପନ୍ୟାସ । କଲିନ୍‌ସଙ୍କ ରହସ୍ୟ ଉପନ୍ୟାସର ସତ୍ୟାନୁସନ୍ଧାନୀ ସର୍ଜେଣ୍ଟ କଫ୍ ଏକ ସ୍ମରଣୀୟ ଚରିତ୍ର । ୧୮୮୭ରେ ଆର୍ଥର କାନନ ଡଏଲଙ୍କ "A Study in Scarlet" ରହସ୍ୟ କାହାଣୀ ମାଧ୍ୟମରେ ପୃଥିବୀ ବିଖ୍ୟାତ ଗୋଏନ୍ଦା ସାରଲକ୍ ହୋମ୍‌ସ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରି କିମ୍ବଦନ୍ତୀରେ ପରିଣତ ହୋଇଛନ୍ତି । କଥା-ସାହିତ୍ୟିକ ଏଡ଼ଗାର ଏଲେନ୍ ପୋ'ଙ୍କୁ କୁହାଯାଏ ରହସ୍ୟ ରୋମାଞ୍ଚ ସାହିତ୍ୟର ଜନକ । ସାହିତ୍ୟ ରସାଶ୍ରିତ ରହସ୍ୟ କାହାଣୀ ଲେଖି ସେ ଲକ୍ଷ ଲକ୍ଷ ପାଠକଙ୍କ ସ୍ମୃତିରେ ଅମର ହୋଇ ରହିଛନ୍ତି । ପ୍ରଥମ ମହାଯୁଦ୍ଧ ପରେ ରହସ୍ୟ ଉପନ୍ୟାସର ପ୍ରତିଭାମୟୀ ଲେଖିକା ଆଗାଥା କ୍ରିଷ୍ଟିଙ୍କର ଆବିର୍ଭାବ ହୋଇଥିଲା । ବହୁ ବର୍ଷ ଧରି ପୃଥିବୀର ବିଭିନ୍ନ ଦେଶର ସଂଖ୍ୟାହୀନ ପାଠକ ପାଠିକା-ମାନଙ୍କୁ ସେ ରହସ୍ୟର ମାୟାଜାଲରେ ମନ୍ତ୍ରମୁଗ୍ଧ କରି ରଖିଥିଲେ ।

ଓଡ଼ିଆ ଉପନ୍ୟାସ ସାହିତ୍ୟରେ ରହସ୍ୟ ରୋମାଞ୍ଚ ବର୍ତ୍ତମାନ ସୁଦ୍ଧା ଅବହେଳିତ ହୋଇ ରହିଛି, ତଥାପି ଏଭଳି ଉପନ୍ୟାସ ରଚନା କରି ଯେଉଁମାନେ ସିଦ୍ଧିର ସ୍ୱାକ୍ଷର ରଖିଛନ୍ତି, ସେମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ଚନ୍ଦ୍ରମଣି ଦାସ (ନରବଳି), ଜ୍ଞାନୀନ୍ଦ୍ର ବର୍ମା (ଗ୍ରେଟ ବଜାରର ଗ୍ରୁକ୍), ବାମା ଚରଣ ମିତ୍ର (କାନନଡ଼ଏଲଙ୍କ ଅନୁସରଣରେ "ନର ଛଞ୍ଚାଣ") ଓ କନ୍ଦର୍ପ ଚରଣ ଦାସଙ୍କ (ସତ୍ୟାନୁସନ୍ଧାନୀ ସତ୍ୟ ବ୍ରତ ଚରିତ୍ରର ସ୍ରଷ୍ଟା) ନାମ ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ ।

ଅନୁବାଦ ଉପନ୍ୟାସ

ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ସାହିତ୍ୟରୁ ଆମ ସାହିତ୍ୟ ଭିତରକୁ ଉପନ୍ୟାସ ଆସିଅଛି । ସେହି ଦେଶମାନଙ୍କରେ ପ୍ରକାଶିତ ବିଭିନ୍ନ ବିଖ୍ୟାତ ଔପନ୍ୟାସିକମାନଙ୍କ ଉପନ୍ୟାସର ଅନୁବାଦ ଭାରତର ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ପ୍ରାନ୍ତୀୟ ଭାଷା ଭଳି ଆମ ସାହିତ୍ୟରେ ମଧ୍ୟ ବହୁ କାଳରୁ ଆରମ୍ଭ ହୋଇଛି; ହୁଏତ ଏହି ଅନୁବାଦ ଆକ୍ଷରିକ ନୁହେଁ; ମର୍ମାନୁବାଦ । ପଣ୍ଡିତ ଗୋଦାବରୀଶ ମିଶ୍ର ଭିକ୍ଟର ହ୍ୟୁଗୋଙ୍କ ଲା ମିଜରେବଲ୍ ଉପନ୍ୟାସ ଅବଲମ୍ବନରେ 'ଅଭାଗିନୀ', ଚାର୍ଲସ୍ ଡିକେନ୍‌ସଙ୍କ 'ଟେଲ୍ ଅଫ୍ ଟୁ ସିଟିଜ୍' ଅବଲମ୍ବନରେ '୧୮୧୭' ଉପନ୍ୟାସ ବହୁ ପୂର୍ବରୁ ପ୍ରକାଶ କରିଥିଲେ । ମେରି କରେଲିଙ୍କ 'Vendeta' ଉପନ୍ୟାସର ଅବଲମ୍ବନରେ ଗୋଦାବରୀଶ ମହାପାତ୍ର ମଧ୍ୟ ରଚନା କରିଥିଲେ 'ରକ୍ତପାତ' । ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ପ୍ରଭାସ ଚନ୍ଦ୍ର ଶତପଥି 'Crime and Punishment'ର ଅନୁବାଦ (ପାପ ଓ ପ୍ରାୟଶ୍ଚିତ୍ତ), ଏମିଲ୍ ଜୋଲାଙ୍କ 'ନାନା'ର ଅନୁବାଦ, ଜ୍ଞାନୀନ୍ଦ୍ର ବର୍ମା, ଟଲଷ୍ଟୟଙ୍କ 'ଆନାକାରେନିନା'ର ଅନୁବାଦ ଲକ୍ଷ୍ମୀ ନାରାୟଣ ମହାନ୍ତି ପ୍ରକାଶ କରି ଓଡ଼ିଆ ଅନୁବାଦ ସାହିତ୍ୟକୁ ସମୃଦ୍ଧ କରିଛନ୍ତି ।

ବର୍ତ୍ତମାନ କେବଳ ବିଦେଶୀ ଉପନ୍ୟାସ ନୁହେଁ; ହିନ୍ଦି, ବଙ୍ଗଳା, ଆସାମିଆ ପ୍ରଭୃତି ଭାରତୀୟ ଭାଷାର ଉପନ୍ୟାସ ଆମ ଭାଷାରେ ଅନୂଦିତ ହେଉଛି ଏବଂ ଗୋପୀନାଥ ମହାନ୍ତି, କାଳିନ୍ଦୀ ଚରଣ ପାଣିଗ୍ରାହୀ ଓ ସୁରେନ୍ଦ୍ର ମହାନ୍ତିଙ୍କ କେତେଖଣ୍ଡ ଉପନ୍ୟାସ ବିଭିନ୍ନ ଭାରତୀୟ ଭାଷାରେ ଅନୂଦିତ ହେବାଫଳରେ ଓଡ଼ିଆ ଉପନ୍ୟାସର ମହତ୍ତ୍ୱ ଓଡ଼ିଶା ବାହାରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ହୋଇଛି ।

କ୍ଷୁଦ୍ରଗଳ୍ପ

କାହାଣୀର ପ୍ରାଚୀନତା ଓ ପ୍ରାଚୀନ କାହାଣୀର ଗଳ୍ପ

ଗଳ୍ପ କହିବା ଏବଂ ଗଳ୍ପ ଶୁଣିବାର ପ୍ରବୃତ୍ତି ମଣିଷର ଜନ୍ମଇତିହାସ ଭଳି ଏକାନ୍ତ ପ୍ରାଚୀନ । ଭୂତ, ଈଶ୍ୱର ଏବଂ ଗଳ୍ପ—ଏମାନଙ୍କ ଅସ୍ତିତ୍ୱ ଓ ସତ୍ୟତା ସମ୍ପର୍କରେ ମଣିଷ ନିଃସନ୍ଦେହ ନ ହୋଇ ମଧ୍ୟ ଆଦିମ କାଳରୁ ବିଶ୍ୱାସ କରି ଆସୁଛି, ଭୂତକୁ ଭୟ, ଈଶ୍ୱରଙ୍କୁ ଭକ୍ତି ଏବଂ ଗଳ୍ପ ପ୍ରତି ଅନୁରକ୍ତି, ଜ୍ଞାନ ବିଜ୍ଞାନର ବ୍ୟାପକ ଅଗ୍ରଗତି ପରେ ମଧ୍ୟ ଅକ୍ଷୁଣ୍ଣ ରହିଛି । ଅଥଚ କୌଣସି ନା କୌଣସି ସମୟରେ ଭୂତ ଏବଂ ଈଶ୍ୱର ଗଳ୍ପ ଉପରେ ନିଜର ଅଲୌକିକ ପ୍ରଭାବ ବିସ୍ତାର କରିଛନ୍ତି ।

ମରୁଭୂମିର ଧୂସର ପ୍ରାନ୍ତର ଅତିକ୍ରମ କରି ମରୁଦ୍ୟାନର ସବୁଜ ଶୀତଳ ସ୍ପର୍ଶ ଲାଭ କରିବା ପାଇଁ ଯାଯାବର ମଣିଷ ଯୂଥବଦ୍ଧ ଭାବରେ ଚାଲିଥିଲା ବେଳେ ଯେପରି ଗଳ୍ପ କହି ଏବଂ ଗଳ୍ପ ଶୁଣି ନିଜର ଯାତ୍ରାର କ୍ଳାନ୍ତି ଅପନୋଦନ ପାଇଁ ଚେଷ୍ଟା କରୁଥିଲା; ଅରଣ୍ୟରୁ ଶିକାର ଏବଂ ଶସ୍ୟ ସଂଗ୍ରହ କରି ଫେରି ଦଳବଦ୍ଧ ଭାବରେ ଭୋଜନ କରୁଥିବା ବେଳେ ମଧ୍ୟ ମନ ଆନନ୍ଦରେ ସେ ଗଳ୍ପ ବର୍ଣ୍ଣନା କରୁଥିଲା ଅଥବା ମନ୍ତ୍ରମୁଗ୍ଧ ଭାବରେ ଅନ୍ୟ ମୁହଁରୁ ଗଳ୍ପ ଶୁଣୁଥିଲା । ଏଇ କାହାଣୀ କହିଲା ବେଳେ ସେ ବଂଶାନୁକ୍ରମିକ ଭାବରେ ଶୁଣି ଆସିଥିବା ଗଳ୍ପ ସହିତ ନିଜ ଅଭିଜ୍ଞତାର କାହାଣୀକୁ ମଧ୍ୟ ମିଶାଇ ଦେଉଥିଲା । ଫଳରେ ସେ ବହୁ କଥିତ କାହାଣୀରେ ସଂଗ୍ରଶିତ ହେଉଥିଲା ନୂତନ ଅଭିଜ୍ଞତାର ସତେଜ ରକ୍ତ-ସ୍ରୋତ । ସଭ୍ୟତାର ସେଇ ପ୍ରଥମ ଦିନଗୁଡ଼ିକରେ ମଣିଷର ବୋଧଶକ୍ତି ଓ ବିଶ୍ଳେଷଣ କ୍ଷମତା ନିଃସନ୍ଦେହରେ ଥିଲା ସୀମିତ । ଫଳରେ ସେ ଦିନର ସେଇ କାହାଣୀ ଗୁଡ଼ିକର କଥାବସ୍ତୁ ବୈଚିତ୍ର୍ୟରେ ବଙ୍କିମ ଏବଂ ଆକର୍ଷଣୀୟତାରେ ଅସାମାନ୍ୟ ହୋଇଥିଲେ ହେଁ ତାର ବର୍ଣ୍ଣନା ଓ ଗଳ୍ପ ଗ୍ରନ୍ଥନ ଭଙ୍ଗୀ ଥିଲା ସରଳ । ପ୍ରାଚୀନ ରୂପକଥା, ଲୋକକଥା, ପଶୁକଥା, ଇତ୍ୟାଦିରେ ସେଇ ସରଳ କଥନଭଙ୍ଗୀ, ସହଜ ପ୍ରକାଶଭଙ୍ଗୀ ଏବଂ ସୁନ୍ଦର ଆକର୍ଷଣୀୟ କାହାଣୀ ବିସ୍ତାରର ସାର୍ଥକ ପ୍ରତିଫଳନ ଘଟିଛି ।

ପ୍ରାଚୀନ କାଳରେ ଏଇ ସବୁ କାହାଣୀ କଥକର କଳ୍ପନା ଶକ୍ତିରୁ ଜନ୍ମ ନେଇ ଶ୍ରୋତାର ସ୍ମୃତି ଶକ୍ତି ମଧ୍ୟରେ ଜୀବିତ ରହୁଥିଲା । ଭାଷା ଓ ସାହିତ୍ୟ ସେତେବେଳେ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇ ନଥିଲା । ତେଣୁ ସେ ସବୁ ଅଲିଖିତ ଗଳ୍ପ ଲିପିବଦ୍ଧ

ହୋଇ "ଆରବ୍ୟ ରଜନୀର ରୋମାଞ୍ଚକର କାହାଣୀ" ଅଥବା କଥା-ସରିତ-ସାଗର ଭାବରେ ବହୁ ବିଳମ୍ବରେ ସାହିତ୍ୟ-ଶିଳ୍ପର ଜନ୍ମ ଲଗ୍ନରେ । ବାସ୍ତବରେ 'ଆରବ୍ୟ ରଜନୀର କାହାଣୀ', 'କଥା ସରିତ ସାଗର'ର ଗଳ୍ପ କୌଣସି ଜଣେ ଗଳ୍ପ ଲେଖକର ଲେଖା ନୁହେଁ । ଯୁଗ ଯୁଗ କାଳ କାଳ ଧରି ଲୋକମୁଖରେ ପ୍ରଚଳିତ ସେଇ ସବୁକଥା ଓ କାହାଣୀ ସଂଗୃହୀତ ହୋଇ ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ଏଭଳି କାହାଣୀ ସଂଗ୍ରହର ରୂପ ଲାଭ କରିଥିଲା ।

ପ୍ରାଚୀନ କଥା ଓ କାହାଣୀ କିମ୍ବା ମଧ୍ୟଯୁଗୀୟ ରୋମାନ୍ସରେ ଗଳ୍ପ ଥିଲା; କିନ୍ତୁ ଜୀବନର କୌଣସି ଦର୍ଶନ ସେଥିରେ ପ୍ରକଟିତ ହୋଇ ନଥିଲା । ପୌରାଣିକ ଉପାଖ୍ୟାନର ରୂପ ଥିଲା ସରଳ । ବ୍ୟାଖ୍ୟା ଓ ବିଶ୍ଳେଷଣ ଥିଲା ସହଜ । ମନସ୍ତତ୍ତ୍ୱ ଓ ଚାରିତ୍ରିକ ବିଶ୍ଳେଷଣରେ ଜଟିଳତା ଗଳ୍ପରେ ନଥିଲା ବୋଲି ଜୀବନ-ଯନ୍ତ୍ରଣାର ପ୍ରାଣ ସ୍ପନ୍ଦନ ସେଥିରେ ଅନୁଭୂତ ହେଉ ନଥିଲା । ସେଦିନ ଗଳ୍ପର ମୂଳ ଲକ୍ଷ୍ୟ ଥିଲା ଘଟଣାର ଚିତ୍ରାଙ୍କନ କରିବା ଏବଂ ଆବଶ୍ୟକ ସ୍ଥଳେ ପାଠକକୁ ନୀତିବାଣୀ ଶୁଣାଇବା । ସାଧାରଣ ମଣିଷର ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱ ସେତେବେଳେ ସାହିତ୍ୟର ସାମଗ୍ରୀ ହୋଇ ନଥିଲା । ତେଣୁ ଦେବ-ଦେବୀ, ରାକ୍ଷସ-ରାକ୍ଷସୀ, ଡାଆଣୀ, ଭୂତ, ବାଘ ଭାଲୁ, ମର୍କଟ-କୁମ୍ଭୀର; ଖୁବ୍ ବେଶୀ ହେଲେ ରାଜା-ରାଣୀ ଇତ୍ୟାଦି ସେ ଗଳ୍ପର ପ୍ରଧାନ ଚରିତ୍ର ଥିଲେ । ଯେଉଁ କେତୋଟି ଚୂଆଁ ଚୂଇଁ ସେ ଗଳ୍ପରେ ସାଧାରଣ ମଣିଷର ଛଦ୍ମବେଶରେ ଅନୁପ୍ରବେଶ କରିଥିଲେ ସେମାନଙ୍କୁ ବାଘମାମୁଁ ସହିତ କଥାବାର୍ତ୍ତା କରିବାର ଭାଷା ଜଣାଥିଲା । ତେଣୁ ସେ ସବୁ ମନୋହର କଥା ଓ କାହାଣୀକୁ ଆଧୁନିକ କ୍ଷୁଦ୍ରଗଳ୍ପ ବୋଲି କୁହାଯାଇପାରିବ ନାହିଁ । କ୍ଷୁଦ୍ରଗଳ୍ପ କହିଲେ ଆମେ ଆଜି ଯେଉଁ ସମାଜ ଜୀବନର ଦର୍ପଣ ଅଥବା ଜୀବନ-ଯନ୍ତ୍ରଣାର ନିର୍ଭୁଲ ଦଲିଲ ଭାବରେ ଏକ କଳାତ୍ମକ ସାହିତ୍ୟ-ଶିଳ୍ପକୁ ବୁଝୁଁଛୁ, ତାର ଜନ୍ମ ହୋଇଥିଲା ଊନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଦ୍ୱିତୀୟାର୍ଦ୍ଧରେ; ଉପନ୍ୟାସ ଜନ୍ମଲଗ୍ନର ପ୍ରାୟ ଏକ ଶହ ବର୍ଷ ପରେ । ଫରାସୀ ବିପ୍ଳବ ସାଧାରଣ ମଣିଷର ରାଜନୈତିକ ଅଧିକାରକୁ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ କରିଥିଲା । ଶିଳ୍ପ ବିପ୍ଳବ ୟୁରୋପର ଅର୍ଥନୈତିକ ସ୍ଥିତିକୁ ଅଦଳ ବଦଳ କରି ଦେଇଥିଲା । ରାଜନୈତିକ, ସାମାଜିକ ଓ ଅର୍ଥନୈତିକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଏହିସବୁ ପରିବର୍ତ୍ତନ ସାହିତ୍ୟ ଓ ସଂସ୍କୃତିରେ ରୂପ ନେବା ପାଇଁ ବାଟ ଖୋଜୁଥିଲା । ଅଷ୍ଟାଦଶ ଶତାବ୍ଦୀର ମଧ୍ୟଭାଗରେ ଉପନ୍ୟାସ ଶିଳ୍ପ ଜନ୍ମ ହୋଇ ସେହି ନୂତନ ଚିନ୍ତା, ନୂତନ ଭାବନାକୁ ବାଙ୍ମୟ ରୂପ ଦେଲା । କିନ୍ତୁ ଜୀବନ-ଜଂଜାଳର ଜଟିଳତା ମଧ୍ୟରେ ଦୀର୍ଘାୟତନ ଉପନ୍ୟାସ ପଢ଼ିବା ପାଇଁ ସମୟ କାହିଁ ? ଉପନ୍ୟାସର ଆକାରକୁ କାଟ୍‌ଛାଣ୍ଟ କରି ଛୋଟ ଉପନ୍ୟାସ ରଚନା କରାଗଲା । ଉପନ୍ୟାସର ଏହି ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ରୂପକୁ କୁହାଯାଉଥିଲା ବଡ଼ ଗଳ୍ପ, ପରେ ଏହି

କ୍ଷୁଦ୍ର ଉପନ୍ୟାସରୁ କ୍ଷୁଦ୍ର ଗଳ୍ପର ଜନ୍ମ ହେଲା । ସାମୟିକ ସାହିତ୍ୟ ପତ୍ର, ସମ୍ବାଦ-ପତ୍ରରେ ପ୍ରଥମେ ସ୍କେଚ୍-ଧର୍ମୀ ଗଳ୍ପ, ପରେ କ୍ଷୁଦ୍ରଗଳ୍ପ ପ୍ରକାଶିତ ହୋଇ ଲୋକପ୍ରିୟତା ଅର୍ଜନ କରିବା ଫଳରେ ମୋପାଁସା, ଚେକଭ୍ ପ୍ରମୁଖ ବିଶିଷ୍ଟ କଥାସାହିତ୍ୟିକମାନେ କ୍ଷୁଦ୍ରଗଳ୍ପ ରଚନାରେ ମନୋନିବେଶ କଲେ । ଫଳରେ ସମ୍ବାଦପତ୍ର ଓ ସାମୟିକ ସାହିତ୍ୟ ପତ୍ରିକାମାନେ କ୍ଷୁଦ୍ରଗଳ୍ପର ଗତିକୁ ତ୍ୱରାନ୍ୱିତ କଲେ । ଶିକ୍ଷିତ ମଧ୍ୟବିତ୍ତ ଶ୍ରେଣୀର ପାଠକ ପାଠିକାମାନେ ହେଲେ ଏହି ନୂତନ ସାହିତ୍ୟଶିଳ୍ପର ପ୍ରଧାନ ପୃଷ୍ଠପୋଷକ ।

କ୍ଷୁଦ୍ରଗଳ୍ପର ସଂଜ୍ଞା ଓ ସ୍ୱରୂପ

କୌଣସି କୌଣସି ସମାଲୋଚକଙ୍କ ମତରେ କ୍ଷୁଦ୍ରଗଳ୍ପ ହେଉଛି "ପ୍ରଭାବ-ଜାତ (Impression) ଗୋଟିଏ ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ଗଦ୍ୟ କାହାଣୀ, ପରିବେଶ ବା ମାନସିକତାର ଅବଲମ୍ବନରେ ଗୋଟିଏ ସଙ୍କଟମୟ ମୁହୂର୍ତ୍ତ ସୃଷ୍ଟି କରି ସମଗ୍ରତା ଲାଭ କରିବା ହେଉଛି ଯାହାର ଏକମାତ୍ର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ।"

ଅନ୍ୟ କାହାର ମତରେ, "ଶ୍ରେଷ୍ଠଗଳ୍ପ ହେଉଛି ଏକ ଲଘୁ-ପକ୍ଷ ପ୍ରଜାପତି । ତାର ପ୍ରତି ପଦକ୍ଷେପରେ ଦ୍ରୁତ ଲୟର ଛନ୍ଦ । ସେ ଭାରମୁକ୍ତ, ସେ ଲଘୁ-ଛନ୍ଦ । ଫୁଲରୁ ମହୁଟିକକ ଶୋଷିନେବା ପାଇଁ ଯେତିକ ସମୟ ପ୍ରୟୋଜନ, ସେହି ସମୟରେ ଶ୍ରେଷ୍ଠ ଗଳ୍ପ ନିବଦ୍ଧ ।"

"କ୍ଷୁଦ୍ରଗଳ୍ପ ଏକ ତୀରଭଲି; ଯେ ଲକ୍ଷ୍ୟ ସାଧନ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ ବିଦ୍ୟୁତ୍ ଗତିରେ ଛୁଟିଯାଇ ଏକ ଭାବ-ପରିଣାମକୁ ପାଠକର ମର୍ମସ୍ଥଳରେ ବିଦ୍ଧ କରିଦିଏ ।"

"ପରିମିତ ସମୟ ମଧ୍ୟରେ ଜୀବନର ଗୋଟିଏ ଦିଗ, ଖଣ୍ଡ ଖଣ୍ଡ ଆବେଗ ଅନୁଭୂତି, ବିଶେଷ ବିଶେଷ ଦୃଶ୍ୟ ବା ଘଟଣାକୁ ଯାହା ସହିତ ଓ ସଂଯତ ରୂପେ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ କରି ପ୍ରକାଶ କରେ, ତାହାହିଁ କ୍ଷୁଦ୍ରଗଳ୍ପ ।" ('କଥା ସାହିତ୍ୟ' ଡକ୍ଟର କୃଷ୍ଣଚରଣ ବେହେରା)

ପ୍ରଖ୍ୟାତ ଫରାସୀ କଥାଶିଳ୍ପୀ Anatole France କ୍ଷୁଦ୍ରଗଳ୍ପର ସ୍ୱରୂପ ପ୍ରକାଶ କରି କହିଛନ୍ତି, "ସକଳ ଲକ୍ଷ୍ୟ ପୂରଣ ଲାଗି କ୍ଷୁଦ୍ରଗଳ୍ପ ସକ୍ଷମ । ଏଥିରେ ସ୍ୱଳ୍ପସଂଖ୍ୟକ ଶବ୍ଦ ମଧ୍ୟରେ ସର୍ବାଧିକ ଭାବପ୍ରକାଶ କରାଯାଇପାରେ । ରସଜ୍ଞ ପାଠକ ପାଇଁ ଏକ ସୁଲିଖିତ କ୍ଷୁଦ୍ର ଗଳ୍ପ ହେଉଛି ଆନନ୍ଦର ଉତ୍ସ ସ୍ୱରୂପ । ଏହା ସକଳ ରୋଗର ମହୌଷଧି, ସବୁ ଜିନିଷର ସାରବସ୍ତୁ ଏବଂ ମୂଲ୍ୟବାନ ଅଂଜନ ସଦୃଶ ।"

କ୍ଷୁଦ୍ରଗଳ୍ପର ସଂଜ୍ଞା ଓ ସ୍ୱରୂପ ବୁଝାଇବାକୁ ଯାଇ ଉପରେ ଯେଉଁ ସବୁ ଉଦ୍ଧୃତ ଉଦ୍ଧାର କରାଗଲା, ସେଥିରୁ ଏକଥା ସ୍ପଷ୍ଟ ପ୍ରତୀତ ହେବ ଯେ, କ୍ଷୁଦ୍ରଗଳ୍ପ ଅଖଣ୍ଡ ଜୀବନର ଏକ ଖଣ୍ଡିତ ଅଂଶ, ବହୁ ବର୍ଣ୍ଣିଳ ଅନୁଭୂତି ମଧ୍ୟରୁ ଏକ ବିଶିଷ୍ଟ ଅନୁଭୂତିର ଚିତ୍ର, ମହାକାଳ ମଧ୍ୟରୁ କେତୋଟି ମୁହୂର୍ତ୍ତର କଥାକୁ ସୀମିତ ସମୟ, ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ଆୟତନ ଏବଂ ସଂଯତ, ପରିମିତ, ଇଙ୍ଗିତ ଧର୍ମୀ ଭାଷା ମାଧ୍ୟମରେ ବିନ୍ୟାସ କରେ । ଲକ୍ଷ୍ୟ ଏବଂ ପରିଣତିର ଏକମୁଖୀନତା କ୍ଷୁଦ୍ରଗଳ୍ପର ସାର୍ଥକତାର ପ୍ରଧାନ ମାପ କାଠି । ("Singleness of aim and singleness of effect are, therefore, the two great cannons by which we have to try the value of a short-story as piece of art. An Introduction to the study of Literature by Hodson)

କ୍ଷୁଦ୍ରଗଳ୍ପ ଗୀତିକବିତା ଭଳି ଏକମାତ୍ର ଭାବନାକୁ କେନ୍ଦ୍ରକରି ସୀମିତ ଆୟତନ ମଧ୍ୟରେ ବିସ୍ତୃତ ହୁଏ । ଏକମୁଖୀ ଭାବନାକୁ ନାଟକୀୟ ଚରମ ପରିଣତି (Climax) ପ୍ରଦାନ କରିବା ଏହାର ଲକ୍ଷ୍ୟ । ଆରମ୍ଭରେ ଆକସ୍ମିକତା ପରିସମାପ୍ତିରେ ଅତର୍କିତତା ଏହାର ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ବୃଦ୍ଧି କରେ । ଉପନ୍ୟାସ ଭଳି ଏହା କଥାବସ୍ତୁର ବିସ୍ତାରରେ ନୁହେଁ; କିମ୍ବା ପରିଣତିରେ ପରିତୃପ୍ତି ଆଣି ଦେବା ଏହାର ଧର୍ମ ନୁହେଁ, ବିନ୍ଦୁ ମଧ୍ୟରେ ସିନ୍ଧୁର ସ୍ୱାଦ, ଗୋଷ୍ପଦ ଭିତରେ ଗିରିର ପ୍ରତୀତି ଏବଂ ଭୂମି ମଧ୍ୟରେ ଭୂମାର ଇଙ୍ଗିତ ପାଠକ ମନରେ ସୃଷ୍ଟି କରିବା ଏହାର ଲକ୍ଷ୍ୟ ହୋଇଥିବା ହେତୁ ଏହାର ପରିଣତି ପାଠକ ମନରେ ପରମ ପରିତୃପ୍ତି ବଦଳରେ ଅନ୍ତହୀନ କୌତୂହଳ ଜାଗ୍ରତ କରେ; ଅନେକ ସମ୍ଭାବନାର ଜିଜ୍ଞାସାରେ ପାଠକ ହୃଦୟକୁ ଆଲୋଡ଼ିତ କରେ ।

କ୍ଷୁଦ୍ରଗଳ୍ପର ଗଠନରୀତି

କଥାବସ୍ତୁ, ଚରିତ୍ର, ପରିବେଶ, ଆୟତନ ଏବଂ ଭାଷା ହେଉଛି କ୍ଷୁଦ୍ରଗଳ୍ପର ବିଭିନ୍ନ ଅଙ୍ଗ । କ୍ଷୁଦ୍ରଗଳ୍ପରେ କଥାବସ୍ତୁ (Plot) ଅପେକ୍ଷା ଭାବବସ୍ତୁ (Theme), ଚରିତ୍ର ଅପେକ୍ଷା ଚରିତ୍ରାଭାସ, ପୃଷ୍ଠଭୂମି ଅପେକ୍ଷା ପରିବେଶ, ଭାଷାରେ ବର୍ଣ୍ଣନା ଅପେକ୍ଷା ବ୍ୟଞ୍ଜନା, ଆୟତନରେ କ୍ଷୁଦ୍ରତା ହେଉଛି ପ୍ରଧାନ ଉପଜୀବ୍ୟ ବସ୍ତୁ ।

ଓ. ହେନରିଙ୍କ ମତରେ କଥାବସ୍ତୁ ହେଉଛି କ୍ଷୁଦ୍ରଗଳ୍ପର ସବୁ କିଛି । ମୋପାଁସା ମଧ୍ୟ ଗଳ୍ପର କାହାଣୀ ଉପରେ ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଦେଇଛନ୍ତି । କିନ୍ତୁ ନିଟୋଳ, ସୁଗଠିତ କାହାଣୀ କହିଲେ ସାଧାରଣତଃ ଯାହା ବୁଝାଯାଏ, କ୍ଷୁଦ୍ରଗଳ୍ପର କ୍ଷୁଦ୍ରାୟତନ ମଧ୍ୟରେ ତାହାର ପ୍ରକାଶ ଓ ବିକାଶର ସମ୍ଭାବନା ପ୍ରାୟ ନଥାଏ । ସୁଗଠିତ

କାହାଣୀର ଗୋଟିଏ ସୁପରିକଳ୍ପିତ ଆଦ୍ୟ, ମଧ୍ୟ ଏବଂ ଅନ୍ତ୍ୟଭାଗ ଥାଏ । ନାଟକ ଏବଂ ଉପନ୍ୟାସରେ ଏଭଳି କାହାଣୀର ବର୍ଣ୍ଣନା ସମ୍ଭବ । କିନ୍ତୁ ମୁହୂର୍ତ୍ତଧର୍ମୀ କ୍ଷୁଦ୍ରଗଳ୍ପରେ କାହାଣୀ ବିନ୍ୟାସର ସୁଯୋଗ ନଥାଏ । ସେଥିପାଇଁ କ୍ଷୁଦ୍ରଗଳ୍ପରେ ଆମେ କଥାବସ୍ତୁ ଅପେକ୍ଷା ଭାବବସ୍ତୁର ପ୍ରଭାବ ଅଧିକ ଅନୁଭବ କରୁ । ଗାଳ୍ପିକ ନିଜ ମନର ଏକ ବିଶିଷ୍ଟ ଭାବବସ୍ତୁକୁ ଗଳ୍ପରେ ଉପସ୍ଥାପିତ କରି ଥାଆନ୍ତି । ଉପନ୍ୟାସରେ ଏହି ଭାବବସ୍ତୁ ବିଭିନ୍ନ ଘଟଣା, ଦୁର୍ଘଟଣାର ଶାଖା ପ୍ରଶାଖାରେ ପଲ୍ଲବିତ ହୋଇ କଥାବସ୍ତୁର ବନସ୍ପତିରେ ପରିଣତ ହୁଏ । କ୍ଷୁଦ୍ରଗଳ୍ପରେ ଏହି ବୃହତ୍ତ୍ୱ ବନସ୍ପତି କ୍ଷୁଦ୍ରକାୟ ମଞ୍ଜି ଭଳି ଭାବବସ୍ତୁ ଆକାରରେ ଅବସ୍ଥାନ କରେ । କ୍ଷୁଦ୍ରଗଳ୍ପରେ ଏହି ଭାବବସ୍ତୁ କାହାଣୀଧର୍ମୀ ହୋଇପାରେ; କିମ୍ବା ବକ୍ତବ୍ୟ-ପ୍ରଧାନ ମଧ୍ୟ ହୋଇପାରେ । ଗଳ୍ପ ଯେଉଁଠି କାହାଣୀଧର୍ମୀ, ସେଠାରେ ଘଟଣା ମଧ୍ୟରେ ଗାଳ୍ପିକର ବିଶିଷ୍ଟ ଭାବନା ବ୍ୟକ୍ତ ହୋଇଥାଏ; ବକ୍ତବ୍ୟ-ପ୍ରଧାନ ଗଳ୍ପରେ ଚରିତ୍ରର ସଂଳାପ ମଧ୍ୟରେ ହିଁ ଭାବବସ୍ତୁ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରିଥାଏ । ହୃଦୟର ଗଭୀର ଅନୁଭୂତିର ଚିତ୍ରିତ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତ ଏକ କେନ୍ଦ୍ରାଭିମୁଖୀ ଘଟଣା (single centric episode) ମାଧ୍ୟମରେ ଅଥବା କୌଣସି ବିଶେଷ ଆଲୁପ୍ରାଣୀତ ମୁହୂର୍ତ୍ତର ସୂକ୍ଷ୍ମ ଭାବନା ଚରିତ୍ର ମୁଖରେ ପ୍ରକାଶିତ ହେଲେ ତାହା କ୍ଷୁଦ୍ରଗଳ୍ପର ସଂଜ୍ଞା ଲାଭ କରେ ।

ଚରିତ୍ର ଚିତ୍ରଣର ସୁଯୋଗ କ୍ଷୁଦ୍ରଗଳ୍ପରେ ନିଃସନ୍ଦେହରେ ସୀମିତ । କିନ୍ତୁ ମଣିଷ ଚରିତ୍ରର ଗୋଟିଏ ଗୋଟିଏ ବିଶିଷ୍ଟ ଅନ୍ଧକାରାଚ୍ଛନ୍ନ, ଅଂଶକୁ ଟର୍ଚ୍ଚଲାଇଟର ଆଲୋକରେ ଆଲୋକିତ କଲାଭଳି ଗାଳ୍ପିକ ତାର ତୀକ୍ଷ୍ଣ ବିଶ୍ଳେଷଣ ଶକ୍ତି ବଳରେ ଉଦ୍ଭାସିତ କରିଦିଏ । ଚରିତ୍ରର ଏଇ ସ୍ୱଳ୍ପ ଅନାବୃତ ଅଂଶଟି ଗଳ୍ପରେ ଉନ୍ମୋଚିତ ହୋଇଯିବା ମାତ୍ରେ ଗଳ୍ପ ଏକ ନୂତନ ଦ୍ୟୁତିରେ ଝଲସିତ ହୋଇଉଠେ । ଫକୀର ମୋହନଙ୍କ 'ରଣ୍ଡିପୁଅ ଅନନ୍ତା' ଗଳ୍ପର ଆରମ୍ଭରୁ ତାର ବିଭିନ୍ନ କାର୍ଯ୍ୟର ବିବରଣୀ ଦ୍ୱାରା ପାଠକ ମନରେ ଧାରଣା ଦିଆଯାଇଛି ଯେ, ଅନନ୍ତା ଗୋଟାଏ ମୂର୍ଖ, ଗୁଣ୍ଡା, ଅପଦାର୍ଥ, ଅମଣିଷ; କିନ୍ତୁ ଫକୀର ମୋହନ ତାଙ୍କର ଚରିତ୍ର ଚିତ୍ରଣର ଅପୂର୍ବ କୌଶଳରେ ଯେତେବେଳେ ଗ୍ରାମବାସୀମାନଙ୍କୁ ବନ୍ୟାର ପ୍ରକୋପରୁ ରକ୍ଷା କରିବା ପାଇଁ ଅନନ୍ତାକୁ ପିଠିଦେଇ କବାଟକୁ ପେଲି ଧରିବାକୁ ପଠାଇଛନ୍ତି ଏବଂ ତା ମୁହଁରେ ସଂଳାପ ଖଞ୍ଜି ଦେଇଛନ୍ତି ଯେ "ପକାଅ ମାଟି, ପକାଅ ମାଟି'', ସେତେବେଳେ ତାର ଦୁର୍ବଳ ମାନବିକତା ଉପରେ ଦେବତ୍ୱ ଆରୋପିତ ହୋଇଛି । ଅନନ୍ତା ଚରିତ୍ରର ସେଇ ସାମାନ୍ୟ ଅଂଶଟି ପାଠକ ଆଗରେ ଉନ୍ମୋଚିତ କରି ଫକୀର ମୋହନ ସମଗ୍ର ଗଳ୍ପର ଅନ୍ତଃସ୍ୱରକୁ ଏକ ମର୍ମାନ୍ତିକ କାରୁଣ୍ୟରେ ଭରି ଦେଇଛନ୍ତି । ଉପନ୍ୟାସରେ ଚରିତ୍ର ଚିତ୍ରଣ ପରିପୂର୍ଣ୍ଣତା ଲାଭକରେ; କ୍ଷୁଦ୍ରଗଳ୍ପରେ କେବଳ ପ୍ରକଟିତ ହୁଏ ଚରିତ୍ରର ଆଭାସ ମାତ୍ର ! ଉପନ୍ୟାସରେ ଚରିତ୍ର ଚିତ୍ରଣ ମାଧ୍ୟମରେ

ଜୀବନର ଅଖଣ୍ଡରୂପକୁ ଚିତ୍ରଣ କରାଯାଏ; କ୍ଷୁଦ୍ରଗଳ୍ପରେ ସେହି ଚରିତ୍ରର ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ଆଭାସ ମାତ୍ର ପ୍ରକାଶିତ ହୁଏ । ସଂକେତମୟ ବର୍ଣ୍ଣନା, ସଂଳାପ ଏବଂ ଘଟଣାକ୍ରମ ଦ୍ୱାରା କ୍ଷୁଦ୍ରଗଳ୍ପରେ ଚରିତ୍ର ଚିତ୍ରଣ କରାଯାଇ ଥାଏ ।

ଗଳ୍ପ ରଚନାର ପ୍ରାଥମିକ ସ୍ତରରେ ପ୍ରଥମେ କାହାଣୀମୂଳକ ଗଳ୍ପ ଓ ପରେ ଚରିତ୍ରମୂଳକ ଗଳ୍ପ ରଚନାର ପ୍ରବୃତ୍ତି ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଏ । କିନ୍ତୁ ଉପନ୍ୟାସରେ କାହାଣୀ ଓ ଚରିତ୍ର ବିନ୍ୟାସର ଯେଉଁ ସୁଯୋଗ ରହିଛି, ତାହା ସୂକ୍ଷ୍ମ କଳାବିଶିଷ୍ଟ କ୍ଷୁଦ୍ରଗଳ୍ପରେ ନାହିଁ ବୋଲି ଅନୁଭବ କରାଯିବା ପରେ କ୍ଷୁଦ୍ରଗଳ୍ପର ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟି ଉପରେ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଗଲା । ରୁଷ୍ ଦେଶର ବିଖ୍ୟାତ କଥା-ସାହିତ୍ୟିକ ଚେକଭ ପ୍ରଥମେ କ୍ଷୁଦ୍ରଗଳ୍ପକୁ କାହାଣୀର ବନ୍ଧନରୁ ମୁକ୍ତ କରି ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟି ଉପରେ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେବାପାଇଁ ଯୁକ୍ତି ବାଢ଼ିଥିଲେ । ଉପନ୍ୟାସରେ ଅଳସ ମନ୍ଥର ଗତିରେ ଘଟଣା ବା ଚରିତ୍ରକୁ ପାଠକ ଆଗରେ ବିକଶିତ କରାଯାଇଥାଏ । କିନ୍ତୁ କ୍ଷୁଦ୍ରଗଳ୍ପରେ ଏହି ବିକାଶ ସାଧିତ ହୁଏ ଦ୍ରୁତ ବେଗରେ । ଏଥିପାଇଁ ଏଭଳି ଏକ ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟି କରିବା ଆବଶ୍ୟକ ହୁଏ, ଯାହା ଫଳରେ କାହାଣୀ ଅଥବା ଚରିତ୍ର ଚିତ୍ରଣର ଅପୂର୍ଣ୍ଣତା ପାଠକ ଆଖିରେ ଗୌଣ ହୋଇ ପରିବେଶର ଗମ୍ଭୀରତା ତା ମନରେ ପ୍ରଭାବ ବିସ୍ତାର କରେ । କାହାଣୀ (plot) ନୁହେଁ, ଭାବନାଭଙ୍ଗୀ (mood) ହେଉଛି ଆଧୁନିକ କ୍ଷୁଦ୍ରଗଳ୍ପର ମୁଖ୍ୟ ଉପଜୀବ୍ୟ ବସ୍ତୁ । ଏଭଳି ଗଳ୍ପରେ ଶ୍ରେଷ୍ଠ ଗୋଟିଏ ଭାବନା, ଅଳ୍ପ କେତୋଟି ମୁହୂର୍ତ୍ତର ଚିତ୍ର ଗୋଟିଏ ପରିବେଶ ମଧ୍ୟରେ ମୂର୍ତ୍ତିମନ୍ତ ହୋଇଉଠେ । ଏପରି ଗଳ୍ପ ପାଠକ ମନକୁ ଏକ ନାଟକୀୟ ପରିଣତି ଉପହାର ନଦେଇ; କିଛି ସମୟ ପାଇଁ ତାର ଚେତନାକୁ ଆବେଶ ପ୍ରପୀଡ଼ିତ କରିଦିଏ । ତେଣୁ ପୃଷ୍ଠଭୂମି ନୁହେଁ, ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟି ହିଁ ଆଧୁନିକ କ୍ଷୁଦ୍ରଗଳ୍ପର ଆଜି ଏକ ପ୍ରଧାନ ଅଙ୍ଗ ।

ଆୟତନର ସଂକ୍ଷିପ୍ତତା କ୍ଷୁଦ୍ରଗଳ୍ପର ଅନ୍ୟତମ ଲକ୍ଷଣ । କ୍ଷୁଦ୍ର ହୋଇଥିବ, ଅଥଚ ଗଳ୍ପ ହେବ; ଏହାହିଁ ହେଉଛି କ୍ଷୁଦ୍ରଗଳ୍ପର ସମସ୍ୟା ଆଉ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ । କ୍ଲେଟନ୍ ହାମିଲ୍ଟନ୍‌ଙ୍କ ଭାଷାରେ, "The short-story aims to produce a single narrative effect with the greatest economy of means that is consistent with the utmost emphasis" ଅର୍ଥାତ୍ କ୍ଷୁଦ୍ରଗଳ୍ପର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ହେବ ଏକକ, ଉପାୟ ହେବ ସଂକ୍ଷିପ୍ତ, ସମ୍ବେଦନା ହେବ ତୀବ୍ର; ଅଥଚ ଏ ସମସ୍ତ ସୁଗୁଣ ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ଆୟତନ ମଧ୍ୟରେ ପ୍ରକଟିତ ହେବ । ଏଲେନ୍ ପୋ କ୍ଷୁଦ୍ରଗଳ୍ପର ସମୟ ସୀମା ନିରୂପଣ କରି ପ୍ରଥମେ ମତ ବ୍ୟକ୍ତ କରିଥିଲେ ଯେ, ଗଳ୍ପ ଅଧଘଣ୍ଟାରୁ ଆରମ୍ଭ କରି ଏକ ଘଣ୍ଟା ବା ଖୁବ୍ ବେଶିରେ ଦୁଇ ଘଣ୍ଟା ମଧ୍ୟରେ ବର୍ଣ୍ଣିତ ହେବା ଉଚିତ ।

ଆଜିର କ୍ଷୁଦ୍ର ଗଳ୍ପକୁ ଲକ୍ଷ୍ୟ କଲେ ଏଭଳି ଉକ୍ତି ଅବାନ୍ତର ମନେହେବ । କାରଣ କ୍ଷୁଦ୍ର ଗଳ୍ପର ଆକାର ବର୍ତ୍ତମାନ କ୍ଷୀଣରୁ କ୍ଷୀଣତର ହୋଇ 'ମିନି' ଗଳ୍ପରେ ପରିଣତ ହେଲାଣି ।

କ୍ଷୁଦ୍ର ଗଳ୍ପର ଭାଷା ବର୍ଣ୍ଣନାତ୍ମକ ନୁହେଁ, ବ୍ୟଞ୍ଜନାମୟ । କାରଣ ସ୍ୱଳ୍ପ ପରିମିତ ସମୟରେ ବିସ୍ତୃତ ଭାବନାକୁ ବ୍ୟକ୍ତ କରିବାକୁ ପଡ଼ୁଥିବାରୁ ବର୍ଣ୍ଣନାତ୍ମକ ଭାଷା ଅପେକ୍ଷା ଇଙ୍ଗିତମୟୀ, ପ୍ରତୀକ-ଧର୍ମୀ, କାବ୍ୟିକ ଭାଷା କ୍ଷୁଦ୍ର ଗଳ୍ପ ପାଇଁ ଉପଯୁକ୍ତ । କବିତାରୁ ଗୋଟିଏ ଶବ୍ଦ ଉଠାଇ ନେଲେ ଯେପରି ତାହା ଭାବ ପ୍ରକାଶରେ ଅକ୍ଷମ ହୁଏ, କ୍ଷୁଦ୍ର ଗଳ୍ପ ମଧ୍ୟ ଠିକ୍ ସେହିପରି । ଅର୍ଥାତ୍ କବି ଭଳି ଗାଳ୍ପିକ ମାପିଚୁପି ଏଭଳି ଶବ୍ଦ ବ୍ୟବହାର କରିଥାଏ ଯେ, ସେଥିରୁ ଗୋଟିଏ ଶବ୍ଦ ବାଦ୍ ପଡ଼ିଗଲେ ଅର୍ଥହାନୀ ଘଟେ । କିନ୍ତୁ ବର୍ଣ୍ଣନାତ୍ମକ ଭାଷାରେ ରଚିତ ଉପନ୍ୟାସରେ ଗୋଟିଏ କିମ୍ବା ଦୁଇଟି ଶବ୍ଦର ବିଚ୍ୟୁତି ଏଭଳି ସଙ୍କଟ ସୃଷ୍ଟି କରେ ନାହିଁ । ଗାଳ୍ପିକ ସ୍ୱଳ୍ପ ବାକ୍; ଶବ୍ଦ ସଂଯୋଜନା ସମୟରେ ଶିଳ୍ପୀସୁଲଭ ଏକାଗ୍ରତା ଓ ମିତବ୍ୟୟିତା ତାର ପ୍ରଧାନ ଧ୍ୟେୟ ବସ୍ତୁ । ଅଥଚ ଗଳ୍ପର ପ୍ରତ୍ୟେକ ବାକ୍ୟ ଯେପରି ଆକର୍ଷଣୀୟ ହେବ, ସେଥିପ୍ରତି ସେ ସଦା ସଚେତନ ।

ଏ ପ୍ରସଙ୍ଗରେ କ୍ଷୁଦ୍ରଗଳ୍ପର ଆରମ୍ଭ ଓ ସମାପ୍ତି ପ୍ରଶ୍ନ ମନରେ ସ୍ୱାଭାବିକ-ଭାବରେ ଉଦୟ ହୁଏ । ଗୋଟିଏ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଦେଖିଲେ କ୍ଷୁଦ୍ର ଗଳ୍ପର ଯେପରି ଆଦି ନାହିଁ, ସେପରି ଅନ୍ତ ମଧ୍ୟ ନାହିଁ । ଚେକଭ ଅନ୍ୟ ଭାବରେ ସେ କଥାଟିକୁ ବୁଝାଇଛନ୍ତି, "The story should have neither beginning nor end." କିନ୍ତୁ ଅନ୍ୟ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଦେଖିଲେ ଗଳ୍ପର ଆରମ୍ଭ ଓ ସମାପ୍ତିର ଆକର୍ଷଣ ଉପରେ ତାର୍ ସାର୍ଥକତା ନିର୍ଭରଶୀଳ । ଗଳ୍ପର ଆରମ୍ଭ ବାକ୍ୟରେ ତାର ଭାବବସ୍ତୁର ସୂଚନା ମିଳେ; ତାର ନାଟକୀୟ ଅଥବା ଇଙ୍ଗିତମୟ ପରିସମାପ୍ତିରେ ସେ ଭାବବସ୍ତୁର ମର୍ମବାଣୀ ପାଠକ ହୃଦୟରେ ବାଜି ହୁଏ । ଯେଉଁ ଗଳ୍ପର ପ୍ରାରମ୍ଭ ବାକ୍ୟ ପାଠକ ମନରେ କୌତୂହଳ ଜାଗ୍ରତ ନକରେ, ହୃଦୟକୁ ଆକର୍ଷଣ କରି ନପାରେ କିମ୍ବା ଯାହାର ସମାପ୍ତି ପାଠକ ମନରେ ଏକ ନାଟକୀୟ ଚମକ ସୃଷ୍ଟି ନକରେ କିମ୍ବା ଅନୁସନ୍ଧାନ ଜିଜ୍ଞାସାରେ ଭରି ନଦିଏ; ସେ ଗଳ୍ପ ଯେତେ ଉଚ୍ଚ ଭାବବସ୍ତୁକୁ ନେଇ ଲିଖିତ ହୋଇ ଥାଉ ନା କାହିଁକି, ଯେତେ ଲାବଣ୍ୟମୟ ଭାଷା ସେଥିରେ ବ୍ୟବହୃତ ହୋଇଥାଉନା କାହିଁକି; ପାଠକ ମନରେ ତାହା କୌଣସି ପ୍ରଭାବ ବିସ୍ତାର କରିପାରେ ନାହିଁ ।

ମିନିଗଳ୍ପ

(Short short stories)

ଊନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ପ୍ରଥମ ଭାଗରେ କ୍ଷୁଦ୍ର ଉପନ୍ୟାସ ଯେପରି କ୍ଷୁଦ୍ର ଗଳ୍ପର ଜନ୍ମ ପାଇଁ ପଥ ସୁଗମ କରି ଦେଇଥିଲା, ବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ପ୍ରଥମାର୍ଦ୍ଧରେ କ୍ଷୁଦ୍ର ଗଳ୍ପ ସେହିପରି ମିନିଗଳ୍ପ ରଚନାର କ୍ଷେତ୍ର ପ୍ରଶସ୍ତ କରିଦେଲା । ଗାଳ୍ପିକ ନିଜର ଗଳ୍ପ ଭାବନାକୁ ଚିତ୍ରାୟିତ କରି ନୁହେଁ; ରେଖାୟିତ କରି ପ୍ରକାଶ କରିବାର ପ୍ରେରଣା ପ୍ରଥମେ ପାଇଲା ଚିତ୍ରଶିଳ୍ପଠାରୁ । ରେଖାଚିତ୍ର (graphic art)ର ଲୋକପ୍ରିୟତା ତା ମନରେ ଏଭଳି ଧାରଣା ଆଣି ଦେଇଥିଲା । ଚିତ୍ରକଳାରେ ପାବ୍ଲୋ ପିକାଶୋଙ୍କ Cubism ର ପ୍ରବର୍ତ୍ତନ, ବୋଦଲୟାରଙ୍କ Prose Poemରେ ଆଖ୍ୟାନ ବସ୍ତୁର ଅନୁବର୍ତ୍ତନ, ଗାଳ୍ପିକ ମନରେ ନୂତନ ଚିନ୍ତାର ଆଲୋଡ଼ନ ସୃଷ୍ଟି କଲା, ଅଣୁ ଭିତରେ ପରମାଣୁ ଭଳି କ୍ଷୁଦ୍ରଗଳ୍ପ ଭିତରୁ ମିନିଗଳ୍ପ ସୃଷ୍ଟି କଲେ କିପରି ହୁଅନ୍ତା ?

ଏହି ଭାବନାର ପ୍ରତିଫଳନ ୧୯୦୫ରେ 'ଲ ମାର୍ଟିନ୍' ପତ୍ରିକାର ଛୋଡ଼-ପତ୍ରରେ ଫେଲିକ୍ସ ଫେନିଅନ୍ଙ୍କ ତିନି ଧାଡ଼ିବିଶିଷ୍ଟ ଗଳ୍ପରେ ଦେଖାଦେଲା । ଲିତୁଭିୟାର ମହିଳା କବି ମିତର୍ସା କେମ୍ପି ଏଇଭଳି ଅନେକ କ୍ଷୁଦ୍ରାଦପି କ୍ଷୁଦ୍ର-ଗଳ୍ପ ଲେଖି ତାଙ୍କୁ ଆଖ୍ୟା ଦେଲେ "Short short stories," ଯାହାକୁ ଆଜିକାଲି ମିନି ସ୍କାର୍ଟ ଭଳି ମିନିଗଳ୍ପ ବୋଲି କୁହାଯାଉଛି ।

ମିନି ଗଳ୍ପର ଆବେଦନ ଏହାର ଆକାର ହ୍ରସ୍ୱତା ଯୋଗୁ ନୁହେଁ; ତ ର କାରଣ ଗାଳ୍ପିକର ଆତ୍ମାନୁଶୀଳନ ଓ ବସ୍ତୁଭିତ୍ତିକ ଭାବ ଏଥିରେ ଆଭାସଚିତ୍ର ଭାବରେ ଅଙ୍କିତ । ଏହି ମିନିଗଳ୍ପର ଭାବ ହୃଦୟାବୃତ୍ତିରୁ ପ୍ରସାରିତ ହୋଇ ମାନସିକ ସ୍ତରକୁ ଉଜ୍ଜୀବିତ କରେ ବୋଲି ଏହାର ବୌଦ୍ଧିକ ଆବେଦନ ଏତେ ତୀବ୍ର । କ୍ଷୁଦ୍ରଗଳ୍ପଠାରୁ ମିନିଗଳ୍ପର ଭାଷା ଓ ଭାଷ୍ୟ ଆହୁରି ବେଶି ସଂଯତ, ଶୃଙ୍ଖଳିତ । ଫଳତଃ ଏହାର ଭାଷା ଓ ଭଙ୍ଗୀ କବିତାର ଖୁବ୍ ବେଶି ନିକଟବର୍ତ୍ତୀ ।

ହିନ୍ଦି ସାହିତ୍ୟରେ ପ୍ରିୟନାଥ ଶର୍ମା ଓ ଗୁଜୁରାଟି ସାହିତ୍ୟରେ ରାମଶଙ୍କର ଅବଧାନୀ ଏଭଳି ଅନେକ ସାର୍ଥକ ମିନିଗଳ୍ପ ଲେଖିଛନ୍ତି । ବଙ୍ଗଳା ସାହିତ୍ୟରେ ବନଫୁଲ ପତ୍ରପତ୍ରିକାକୁ ପୋଷ୍ଟକାର୍ଡରେ ଲେଖି ଯେଉଁ ସବୁ କ୍ଷୁଦ୍ରଗଳ୍ପ ପଠାନ୍ତି, ବାସ୍ତବରେ ତାହା ଗୋଟିଏ ଗୋଟିଏ ସୁଲିଖିତ ମିନିଗଳ୍ପ । ଏଭଳି ଗଳ୍ପ ରଚନା କ୍ଷେତ୍ରରେ ସେ ଅପ୍ରତିଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱୀ ।

ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟରେ ଲକ୍ଷ୍ମୀନାରାୟଣ ମହାନ୍ତି, ବ୍ରହ୍ମାନନ୍ଦ ପଣ୍ଡା, ରବି ପଟ୍ଟନାୟକ ଓ ଗୌର ପଟ୍ଟନାୟକ ପ୍ରମୁଖ ପ୍ରବୀଣ ଓ ତରୁଣ ଗାଳ୍ପିକମାନେ ନିଜ ଗଳ୍ପ ରଚନାରେ ମୌଳିକ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀର ପରିଚୟ ଦେଇଛନ୍ତି ।

କ୍ଷୁଦ୍ରଗଳ୍ପର ଶ୍ରେଣୀ ବିଭାଗ :—ଆଧୁନିକ ଇଂରେଜୀ କ୍ଷୁଦ୍ରଗଳ୍ପର ଜନକ ଷ୍ଟିଭେନ୍‌ସନ୍ କ୍ଷୁଦ୍ରଗଳ୍ପର ପ୍ରକୃତ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ତାକୁ ତିନିଗୋଟି ଶ୍ରେଣୀରେ ବିଭକ୍ତ କରିଛନ୍ତି—(କ) କାହାଣୀପ୍ରଧାନ ଗଳ୍ପ (ଖ) ଚରିତ୍ରପ୍ରଧାନ ଗଳ୍ପ (ଗ) ଭାବପ୍ରଧାନ ଗଳ୍ପ । ତାଙ୍କର ବ୍ୟାଖ୍ୟା ଅନୁଯାୟୀ କାହାଣୀପ୍ରଧାନ ଗଳ୍ପରେ କଥାବସ୍ତୁ ମୁଖ୍ୟ ଏବଂ ସେ କଥାବସ୍ତୁକୁ ଜୀବନ୍ୟାସ ଦେବା ପାଇଁ କେତେକ ଚରିତ୍ରଙ୍କର ସହାୟତା ନିଆଯିବ । ଚରିତ୍ରପ୍ରଧାନ ଗଳ୍ପରେ ପ୍ରଧାନ ଚରିତ୍ର ଗଳ୍ପର କେନ୍ଦ୍ରବିନ୍ଦୁ ହେବ ଏବଂ ତାର ଚାରିତ୍ରିକ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟକୁ ଫୁଟାଇବା ପାଇଁ କେତେଗୁଡ଼ିଏ ଘଟଣା ବା କୌଣସି ଏକ କାହାଣୀର ସାହାଯ୍ୟ ନିଆଯିବ । ଭାବପ୍ରଧାନ ଗଳ୍ପରେ (Story of Impression) ଗୋଟିଏ ଗଭୀର ପରିବେଶ ବା ଆବହାଓ୍ୱା ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ବିସ୍ତାର କରିବ । ଏଥିରେ ସନ୍ନିବିଷ୍ଟ ଚରିତ୍ର ଓ ଘଟଣା ସେଇ ପରିବେଶ ଦ୍ୱାରା ପ୍ରଭାବିତ ହେବାଫଳରେ ଗାଳ୍ପିକଙ୍କର ଭାବବୃତ୍ତି ଓ ପ୍ରତୀତି କ୍ରମଶଃ ଗଳ୍ପରେ ପରିସ୍ଫୁଟ ହୋଇଉଠିବ । *

ଗଳ୍ପ ସାହିତ୍ୟର ବିକାଶ କାଳରେ ପ୍ରଥମେ କାହାଣୀ ଓ ପରେ ଚରିତ୍ର ଗଳ୍ପରେ ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଲାଭ କରିଥିଲା । ଗଳ୍ପହୀନ ଗଳ୍ପ ଲେଖିବାର ପ୍ରବୃତ୍ତି ଆଜି ଗଳ୍ପ ସାହିତ୍ୟରେ ଦେଖା ଯାଉଥିଲେ ମଧ୍ୟ କାହାଣୀ ଓ ଚରିତ୍ରପ୍ରଧାନ ଗଳ୍ପର ଆବେଦନ ଆଜି ସୁଦ୍ଧା ପାଠକମାନଙ୍କ ପାଖରେ ନିଃଶେଷ ହୋଇ ଯାଇନାହିଁ । ପୁଣି କାହାଣୀ ଓ ଚରିତ୍ର ଗଳ୍ପରେ ଏପରି ଛନ୍ଦାଛନ୍ଦି ହୋଇ ରହି ଥାଆନ୍ତି ଯେ ସେଥିରୁ କିଏ ମୁଖ୍ୟ କିଏ ଗୌଣ ଜାଣିବା ସହଜ ହୁଏ ନାହିଁ । ଫକୀରମୋହନଙ୍କ ଅଧିକାଂଶ ଗଳ୍ପ କାହାଣୀପ୍ରଧାନ ଚରିତ୍ରମୂଳକ ଗଳ୍ପ । 'ପେଟେଣ୍ଟ ମେଡ଼ିସିନ୍' 'ରେବତୀ'

---

* "There are so far as I know, three ways and three ways only, of writing a story. You may take a plot and fit characters to it, or you may take a character and choose incidents and situations to develop it. × × × You may take a certain atmosphere and get action and person to realize it."—Stevenson.

'ଡାକମୁନ୍‌ସୀ' ପ୍ରଭୃତି ଗଳ୍ପରେ ଚରିତ୍ରଚିତ୍ରଣ ତାଙ୍କର ଯେପରି ନିଖୁଣ, କାହାଣୀ ବିନ୍ୟାସ ମଧ୍ୟ ସେହିପରି ମର୍ମସ୍ପର୍ଶୀ । ଗୋଦାବରୀଶ ମହାପାତ୍ରଙ୍କ 'ନୀଳ ମାଷ୍ଟ୍ରାଣୀ' ସାଧାରଣ ଦୃଷ୍ଟିରେ ଏକ ଘଟଣା-ପ୍ରଧାନ ଗଳ୍ପ ବୋଲି ମନେ ହେଉଥିଲେ ସୁଦ୍ଧା ବାସ୍ତବରେ ତାହା ଏକ ଚରିତ୍ରପ୍ରଧାନ ଗଳ୍ପ । ପ୍ରତିକୂଳ ପରିବେଶ ଓ ପରିସ୍ଥିତି ସହିତ ସଂଗ୍ରାମରତ ଏକ ବିଦ୍ରୋହିଣୀ ନାରୀ ଚରିତ୍ର ଭାବରେ 'ନୀଳମାଷ୍ଟ୍ରାଣୀ' ଓଡ଼ିଆ କଥାସାହିତ୍ୟରେ ଓ ପାଠକମାନଙ୍କ ସ୍ମୃତିରେ ଦୀର୍ଘଦିନ ନିଶ୍ଚୟ ଅମ୍ଳାନ ରହିବ । ମନୋଜ ଦାସଙ୍କ 'ବାବା ଚନ୍ଦ୍ରଧାରୀ ବୃତ୍ତାନ୍ତ'କୁ ଏକ ବଳିଷ୍ଠ ଚରିତ୍ରଧର୍ମୀ ଗଳ୍ପ ଭାବରେ ମଧ୍ୟ ଗ୍ରହଣ କରାଯାଇପାରେ ।

କାହାଣୀ-ପ୍ରଧାନ ଗଳ୍ପ ଭାବରେ କାଳିନ୍ଦୀ ଚରଣ ପାଣିଗ୍ରାହୀଙ୍କ 'ଉପହାର' 'ମାଂସର ବିଳାପ' ଗଳ୍ପ ଓ ଭାବ-ପ୍ରଧାନ ଗଳ୍ପ ଭାବରେ ଗୋପୀନାଥ ମହାନ୍ତିଙ୍କ 'ପିମ୍ପୁଡ଼ି' ଏବଂ 'ପୋଲୁହିଘଣ୍ଟା' ଗଳ୍ପ କଥା ସ୍ୱତଃ ମନକୁ ଆସିଯାଏ ।

ଏହା ବ୍ୟତୀତ କ୍ଷୁଦ୍ରଗଳ୍ପକୁ ଗଳ୍ପର କଥାବସ୍ତୁର ପ୍ରକୃତି ଓ ପ୍ରବୃତ୍ତି ଦୃଷ୍ଟିରୁ (କ) ସାମାଜିକ (ଖ) ଐତିହାସିକ (ଗ) ହାସ୍ୟରସାତ୍ମକ (ଘ) ମନସ୍ତାତ୍ତ୍ୱିକ (ଙ) ଅନୁବାଦ ପ୍ରଭୃତି ବିଭିନ୍ନ ଶ୍ରେଣୀରେ ବିଭକ୍ତ କରାଯାଇ ପାରେ ।

ଯେଉଁ କ୍ଷୁଦ୍ର ଗଳ୍ପରେ ସମାଜ ଜୀବନ ଓ ସାମାଜିକ ଜୀବନର ବିଭିନ୍ନ ସମସ୍ୟାର ଚିତ୍ର ଅଙ୍କିତ ହୋଇଥାଏ, ତାକୁ ସାମାଜିକ ଗଳ୍ପର ପର୍ଯ୍ୟାୟଭୁକ୍ତ କରାଯାଇ ଥାଏ । ଫକୀରମୋହନଙ୍କ ଅଧିକାଂଶ ଗଳ୍ପ ଏହି ଭଳି ସାମାଜିକ ସମସ୍ୟା ଉପରେ ଆଧାରିତ କ୍ଷୁଦ୍ରଗଳ୍ପ । ଶ୍ରେଣୀ-ସଂଘର୍ଷର ଚିତ୍ର ଅଙ୍କିତ ହୋଇଥିଲେ ମଧ୍ୟ ଭଗବତୀ ପାଣିଗ୍ରାହୀଙ୍କ 'ଶିକାର' ଗଳ୍ପ ଶ୍ରେଣୀ-ବିଭକ୍ତ ସମାଜ-ଜୀବନର ଏକ ଅପୂର୍ବ ଆଲେଖ୍ୟ ।

ଯେଉଁ ଗଳ୍ପ ଐତିହାସିକ ଘଟଣାକୁ ନେଇ ରଚିତ ହୋଇଥାଏ କିମ୍ବା ଯେଉଁ ଗଳ୍ପରେ ଐତିହାସିକ ପୁରୁଷମାନେ ପ୍ରଧାନ ଚରିତ୍ର ହୋଇଥାଆନ୍ତି, ସେ ଭଳି ଗଳ୍ପକୁ ଐତିହାସିକ ଗଳ୍ପ କୁହାଯାଏ । ରାଜକିଶୋର ରାୟଙ୍କ "କଳିଙ୍ଗ ଶିଳ୍ପୀ" ଓ ସୁରେନ୍ଦ୍ର ମହାନ୍ତିଙ୍କ "କବି ଓ ନର୍ତ୍ତକୀ" ଗଳ୍ପ ଗ୍ରନ୍ଥରେ ସନ୍ନିବିଷ୍ଟ ଗଳ୍ପମାଳା ଏହିଭଳି କେତୋଟି ଉଚ୍ଚକୋଟୀର ଐତିହାସିକ ଗଳ୍ପ ।

ହାସ୍ୟରସାତ୍ମକ ଗଳ୍ପ ସାଧାରଣତଃ ବ୍ୟଙ୍ଗାତ୍ମକ ଶୈଳୀରେ ରଚିତ ହୋଇ-ଥାଏ । ସମାଜ ଅଥବା ବ୍ୟକ୍ତି ଜୀବନର ଦୋଷତ୍ରୁଟିକୁ ପରିହାସ କରି, ସତ୍ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ ଯେଉଁ ସବୁ ଗଳ୍ପ ରଚିତ ହୋଇଥାଏ, ତାକୁ ହାସ୍ୟରସାତ୍ମକ ଗଳ୍ପର ଆଖ୍ୟା ଦିଆଯାଇଥାଏ । କାନ୍ତ କବି ଲକ୍ଷ୍ମୀକାନ୍ତ, ଦେବ ମହାପାତ୍ର ଓ ଫତୁରାନନ୍ଦ ଏଭଳି କେତୋଟି ସରସ ହାସ୍ୟରସାତ୍ମକ ଗଳ୍ପ ରଚନା କରି ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟରେ ମୁମୂର୍ଷୁପ୍ରାୟ ଏହି ହାସ୍ୟରସ ଧାରାର ପୁଷ୍ଟି ସାଧନ କରିଛନ୍ତି ।

କ୍ଷୁଦ୍ରଗଳ୍ପରେ ମନସ୍ତାତ୍ତ୍ୱିକ ବିଶ୍ଳେଷଣ ଆଧୁନିକ କ୍ଷୁଦ୍ରଗଳ୍ପର ଏକ ପ୍ରଧାନ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ । ପ୍ରାଚୀନ କିମ୍ବା ମଧ୍ୟଯୁଗୀୟ କଥା ଓ କାହାଣୀରେ ଏଭଳି ମନସ୍ତାତ୍ତ୍ୱିକ ବିଶ୍ଳେଷଣ ହେଉ ନ ଥିଲା । ଏଭଳି ବିଶ୍ଳେଷଣ ଦ୍ୱାରା ଗଳ୍ପର ନାୟକ ନାୟିକା-ମାନଙ୍କ ଅନ୍ତରର ଗୋପନୀୟ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ଗଳ୍ପରେ ପ୍ରକଟିତ ହୋଇ ଗଳ୍ପକୁ ରସାଣିତ କରେ । କିଶୋରୀ ଚରଣ ଦାସଙ୍କ 'ବିଧର୍ମୀ' ଏବଂ ଯୌନ ମନସ୍ତତ୍ତ୍ୱ ଉପରେ ଆଧାରିତ ବ୍ରହ୍ମାନନ୍ଦ ପଣ୍ଡାଙ୍କ 'ମହକ' ଗଳ୍ପଗ୍ରନ୍ଥର ଗଳ୍ପ ଗୁଡ଼ିକ ଏହି ଶ୍ରେଣୀର ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ ଗଳ୍ପ ।

ପ୍ରତ୍ୟେକ ପ୍ରାନ୍ତୀୟ ଭାଷାରେ ଦେଶ ବିଦେଶର ମହତ୍ ଗଳ୍ପକୁ ଅନୁବାଦ କରିବାର ପ୍ରବଣତା ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଏ । ଅନ୍ୟ ଭାଷାରୁ ଅନୂଦିତ ଗଳ୍ପକୁ ଅନୁବାଦ ଗଳ୍ପ କୁହାଯାଏ । ସତ୍ୟବାଦୀ ଯୁଗ ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟରେ କାବ୍ୟ, କବିତା, ନାଟକ, ପ୍ରବନ୍ଧର ଯୁଗ ବୋଲି କଥିତ । ମୌଳିକ ଗଳ୍ପ, ଉପନ୍ୟାସ ଏହି ସମୟରେ ଖୁବ୍ ବେଶି ଲେଖା ଯାଇ ନାହିଁ; କିନ୍ତୁ ଓଡ଼ିଆ କ୍ଷୁଦ୍ରଗଳ୍ପର ଇତିହାସରେ ଏହାହିଁ ହେଉଛି ଅନୁବାଦ ଗଳ୍ପର ଯୁଗ । ମୋପାସା, ଟଲଷ୍ଟୟ, ଚେକଭ୍ ପ୍ରମୁଖ ଅମର କଥାଶିଳ୍ପୀମାନଙ୍କ ବିଶ୍ୱବିଖ୍ୟାତ ଗଳ୍ପକୁ ପ୍ରତିଭାଦେବୀ, ଗୋଦାବରୀଶ ମହାପାତ୍ର ପ୍ରମୁଖ ଓଡ଼ିଆରେ ଅନୁବାଦ କରି ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଗଳ୍ପର ଶୈଳୀ ଓ କାହାଣୀ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟକୁ ଓଡ଼ିଆ ପାଠକମାନଙ୍କ ମାନସଭୂମିରେ ରୋପଣ କରିଥିଲେ । ଫଳରେ ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ସବୁଜ ଯୁଗର କଥା-ଶିଳ୍ପୀମାନେ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ କଥା-ସାହିତ୍ୟର ଅନୁସରଣରେ ମୌଳିକ ଗଳ୍ପ ଲେଖି ପ୍ରକାଶ କଲାବେଳେ ପାଠକମାନେ ତାକୁ ଆନନ୍ଦର ସହିତ ଗ୍ରହଣ କରିଥିଲେ । ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ବିଶ୍ୱସାହିତ୍ୟର ବହୁ ବିଶିଷ୍ଟ ଗଳ୍ପ ଅନୁବାଦ କରି ଲକ୍ଷ୍ମୀନାରାୟଣ ମହାନ୍ତି ପ୍ରମୁଖ ଓଡ଼ିଆ ଅନୁବାଦ ଗଳ୍ପ ସାହିତ୍ୟକୁ ସମୃଦ୍ଧ କରିଛନ୍ତି ।

ଉପନ୍ୟାସ ଓ କ୍ଷୁଦ୍ରଗଳ୍ପ ପ୍ରାଚୀନ ରୂପକଥା, ଲୋକକଥା, ପରୀ-କଥା, ବୌଦ୍ଧଜାତକ କାହାଣୀ, ହିତୋପଦେଶ ଓ ମିତ୍ରଲାଭ କାହାଣୀମାଳାକୁ ଆଧୁନିକ କ୍ଷୁଦ୍ରଗଳ୍ପବୋଲି କୁହା ନଗଲେ ମଧ୍ୟ ଗଳ୍ପର ପ୍ରାଚୀନତମ ରୂପ ଭାବରେ ନିଶ୍ଚୟ ଗ୍ରହଣ କରାଯିବ । ତେଣୁ ଭାରତୀୟ ସାହିତ୍ୟରେ କ୍ଷୁଦ୍ରଗଳ୍ପର ଏକ ପ୍ରାଚୀନ ପରମ୍ପରା ରହିଛି । ସେ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଉପନ୍ୟାସ ଅନେକ ପରିମାଣରେ ପରମ୍ପରାହୀନ । ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ସାହିତ୍ୟର ମଧ୍ୟ ଦେଇ ଭାରତବର୍ଷର ବିଭିନ୍ନ ଆଞ୍ଚଳିକ ଭାଷାର ସାହିତ୍ୟରେ ତାହା ଅନୁପ୍ରବେଶ କରିଛି । ଆଧୁନିକ କ୍ଷୁଦ୍ରଗଳ୍ପ ମଧ୍ୟ ଠିକ୍ ସେହିପରି ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ କ୍ଷୁଦ୍ରଗଳ୍ପର ପ୍ରେରଣାରୁ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଛି । ତେଣୁ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ସାହିତ୍ୟ ଆଧୁନିକ କ୍ଷୁଦ୍ରଗଳ୍ପ ଓ ଉପନ୍ୟାସର ପ୍ରେରଣାର ଉତ୍ସ । ଏ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଦୁହିଁଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ଗଠନ ରୀତିର ସାଦୃଶ୍ୟ ମଧ୍ୟ ରହିଛି ।

କିନ୍ତୁ ଅନ୍ୟ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଦେଖିଲେ ଉପନ୍ୟାସ ଠାରୁ କ୍ଷୁଦ୍ରଗଳ୍ପ ସ୍ୱାଧୀନ ଓ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର । ପ୍ରଥମତଃ ଉପନ୍ୟାସର ପୃଷ୍ଠଭୂମି ବ୍ୟାପକ, କିନ୍ତୁ କ୍ଷୁଦ୍ରଗଳ୍ପର ଆୟତନ, ପରିବେଶ ସଂକ୍ଷିପ୍ତ । ଉପନ୍ୟାସ ମହାକାଳର ଗତିକୁ ନିଜର ଫଟୋଫ୍ରେମ୍ ଭିତରେ ବନ୍ଧେଇ କରି ଧରି ରଖିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରେ । ସେଇ ଅନନ୍ତ ସମୟର ସୀମାହୀନ ଆକାଶରେ ଲଘୁ-ପକ୍ଷ ତୋଳି ଉଡ଼ି ଯାଉଥିବା ଏକାକୀ ବିହଙ୍ଗମର ଛବିକୁ ନିଜ ଭିତରେ ପ୍ରତିବିମ୍ବିତ କରିବାକୁ କ୍ଷୁଦ୍ରଗଳ୍ପରେ କେବଳ ଉଦ୍ୟମ କରାଯାଏ ମାତ୍ର । ଗୋଟିଏ କଥାରେ କହିବାକୁ ଗଲେ ଉପନ୍ୟାସ ହେଉଛି ଆଧୁନିକ ଜୀବନର ଗଦ୍ୟ ମହାକାବ୍ୟ, କ୍ଷୁଦ୍ରଗଳ୍ପ ସେହି ଜୀବନ-ଜିଜ୍ଞାସାର ସ୍ୱର ମୂର୍ଚ୍ଛନାରେ ନିକ୍ୱଣିତ ଏକ ଗୀତି କବିତା ।

ଉପନ୍ୟାସ ସ୍ଫୁଟନୋନ୍ମୁଖୀ କଳିକା ଭଳି ଧୀର ମନ୍ଥର ଗତିରେ କାହାଣୀର ପାଖୁଡ଼ା ମେଲି, ଜୀବନର ଅଖଣ୍ଡ ରୂପକୁ ପାଠକ ଆଗରେ ଉନ୍ମୋଚିତ କରିଦିଏ; କିନ୍ତୁ କ୍ଷୁଦ୍ରଗଳ୍ପ କାହାଣୀ-ବିନ୍ୟାସର ଶିଥିଳତା ଓ ବର୍ଣ୍ଣନାବାହୁଲ୍ୟର ପଥ ପରିତ୍ୟାଗ କରି ବିସ୍ତୃତ ଜୀବନର ମହାପ୍ରବାହ ମଧ୍ୟରୁ ଗୋଟିଏ ଦୁଇଟି ଭାସମାନ ମୁହୂର୍ତ୍ତକୁ ପାଠକର ହୃଦୟରେ ପରିମିତ ଭାଷା, ସଂଯତ ଭଙ୍ଗୀରେ ଅଙ୍କନ କରିଦିଏ ।

ଉପନ୍ୟାସର ଭାଷା ବର୍ଣ୍ଣନାଧର୍ମୀ ହୋଇଥିବା ଯୋଗୁ ଫେନିଳ; କିନ୍ତୁ କ୍ଷୁଦ୍ରଗଳ୍ପର ଭାଷା ବ୍ୟଞ୍ଜନାଧର୍ମୀ ହୋଇଥିବା ଯୋଗୁ ଛୁରୀର ଧାର ଭଳି ଶାଣିତ ।

ଉପନ୍ୟାହର କଥାବିନ୍ୟାସ ବାହ୍ୟ ଓ ଅନ୍ତର୍ଜୀବନର ଘାତ ପ୍ରତିଘାତରେ ତରଙ୍ଗାୟିତ, ବହୁ ଘଟଣା, ବହୁ ଚରିତ୍ରର କଲରୋଳରେ ତାର ବକ୍ଷ ଦେଶ କଳମନ୍ଦ୍ରିତ । କିନ୍ତୁ କ୍ଷୁଦ୍ରଗଳ୍ପରେ ଲେଖକର ଦୃଷ୍ଟି ଗୋଟିଏ ମାତ୍ର ବିଷୟ ପ୍ରତି ନିବଦ୍ଧ ଥାଏ । ଗୋଟିଏ ବକ୍ତବ୍ୟକୁ ସେ ସମଗ୍ର ଗଳ୍ପ ମଧ୍ୟରେ ଯୁକ୍ତିପୂର୍ଣ୍ଣ ଉପସଂହାରରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ କରିବାକୁ ଚାହେଁ । ଅର୍ଜୁନର ଲକ୍ଷ୍ୟଭେଦ ଭଳି ଗାଳ୍ପିକ ଏଠାରେ ପ୍ରୟୋଗ ପଦ୍ଧତିର ନିର୍ଭୁଲ ରୂପାୟନରେ ସ୍ଥିର ଓ ଅଚଞ୍ଚଳ । ସେଥିପାଇଁ ସବୁ ସାର୍ଥକ କ୍ଷୁଦ୍ରଗଳ୍ପରେ ଭାବନାର ଐକ୍ୟ (Unity of impression) ଏକ ଅନିବାର୍ଯ୍ୟ ଆବଶ୍ୟକତା ।

ଉପନ୍ୟାସ ଯଦି ହୁଏ ମହାକାବ୍ୟ; କ୍ଷୁଦ୍ରଗଳ୍ପ ଏକ ଲାବଣ୍ୟମୟୀ ଗୀତି-କବିତା । ଉପନ୍ୟାସ ଯଦି ହୁଏ ମିଳିତ କଣ୍ଠର ଐକ୍ୟତାନ; ତାହା ହେଲେ କ୍ଷଦ୍ରଗଳ୍ପ ହେଉଛି କେଉଁ ଉଦାସୀ ବାଦକର ବଂଶୀଧ୍ୱନି ।

ସାହିତ୍ୟ ଜଗତରେ କ୍ଷୁଦ୍ରଗଳ୍ପ ହେଉଛି ଜଟିଳତମ କଳା-ରୂପ । ଗଳ୍ପ ରଚନା ଓ ଉପନ୍ୟାସ ରଚନାଠାରୁ ଏହା କଷ୍ଟ-ସାଧ୍ୟ । ନାଟକଠାରୁ ଏହା ଅଧିକ ସୂକ୍ଷ୍ମ କଳା-ବିଶିଷ୍ଟ । କବିତା ଅପେକ୍ଷା ଏହା ଅଧିକ ଗୀତିମୟ । ପ୍ରକୃତରେ ଦେଖିବାକୁ ଗଲେ ସକଳ ପ୍ରକାର ସାହିତ୍ୟ-ନିର୍ଯ୍ୟାସକୁ କ୍ଷୁଦ୍ରଗଳ୍ପ ସଂକ୍ଷେପରେ ପ୍ରକାଶ କରେ । ଏହା କାବ୍ୟ ନ ହୋଇ ସୁଦ୍ଧା କାବ୍ୟଧର୍ମୀ; ରୁକ୍ଷ ନ ହୋଇ ସୁଦ୍ଧା ଏହା ନିର୍ମମ ବାସ୍ତବତାର ପ୍ରତୀକ । କ୍ଷୁଦ୍ରଗଳ୍ପ ହେଉଛି ଏକ କଥାରେ ଏକ କଥା-କବିତା, ଯାହା କଥା ନୁହେଁ କି କବିତା ମଧ୍ୟ ନୁହେଁ ।

ଦ୍ୱିତୀୟାଙ୍କ

କ୍ଲାସିସିଜମ୍
(Classicism)

କ୍ଲାସିକାଲ୍ ରାଗ ସଙ୍ଗୀତ ଧ୍ରୁପଦ୍‌ର ତାଳ, ଲୟ ସହିତ କ୍ଲାସିକ୍ ସାହିତ୍ୟର କେତେକ ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ଥିବା ଯୋଗୁ ବଙ୍ଗଳା ସାହିତ୍ୟରେ କ୍ଲାସିକ୍ ସାହିତ୍ୟ ଧ୍ରୁପଦୀ ସାହିତ୍ୟ ନାମରେ ନାମିତ ହୋଇଛି । ଆମ ସାହିତ୍ୟରେ 'କ୍ଲାସିକ୍' ଶବ୍ଦର ଏକ ସର୍ବଜନଗ୍ରାହ୍ୟ ଓଡ଼ିଆ ଭାଷାରୂପ ଏ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ପ୍ରଚଳିତ ହୋଇନାହିଁ । ଉତ୍କଳ ବିଶ୍ୱ-ବିଦ୍ୟାଳୟଦ୍ୱାରା ପ୍ରକାଶିତ ନାରାୟଣ ମୋହନ ଦେ ଙ୍କ "ସାହିତ୍ୟ ଓ ସମାଲୋଚନା ଗ୍ରନ୍ଥ ଦ୍ୱିତୀୟ ଭାଗରେ କ୍ଲାସିକ୍ 'ବୈଧୀ' ଓ ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ଶବ୍ଦ "ରାଗାନୁଗା" ନାମରେ ଆଖ୍ୟାୟିତ । ଗୌଡ଼ୀୟ ବୈଷ୍ଣବ ଧର୍ମରେ 'ବୈଧୀ' ଓ 'ରାଗାନୁଗା' ଭକ୍ତିର ଦୁଇଟି ପ୍ରକାରଭେଦ ଭାବରେ ଚିହ୍ନିତ । ଏହି ଦୁଇ ଶବ୍ଦ ଯଥାକ୍ରମେ ଇଂରେଜି କ୍ଲାସିକ୍ ଓ ରୋମାଣ୍ଟିକ ଶବ୍ଦର ଭାବାର୍ଥକୁ ନିଜ ମଧ୍ୟରେ ପ୍ରତିବିମ୍ବିତ କରାଇବାକୁ ସକ୍ଷମ ନୁହନ୍ତି । ଉତ୍କଳ ବିଶ୍ୱବିଦ୍ୟାଳୟଦ୍ୱାରା ପ୍ରକାଶିତ 'ଓଡ଼ିଆ ଜ୍ଞାନକୋଷ'ରେ ମଧ୍ୟ କ୍ଲାସିକ୍ ଶବ୍ଦକୁ 'ବିଧିବଦ୍ଧ ସାହିତ୍ୟ'ରେ ଗ୍ରହଣ କରାଯାଇଛି । କ୍ଲାସିକ ସାହିତ୍ୟରେ ଯେଉଁ ଶାସ୍ତ୍ରୀୟ ରଚନା ରୀତି କଠୋର ଭାବରେ ଅନୁସୃତ ହୁଏ, ତାକୁହିଁ ଲକ୍ଷ୍ୟ ରଖି ସମ୍ଭବତଃ 'କ୍ଲାସିକ୍'କୁ 'ବିଧିବଦ୍ଧ' ଭାବରେ ଅନୁବାଦ କରାଯାଇଛି; କିନ୍ତୁ ରଚନାରୀତିର କଠୋର ଶୃଙ୍ଖଳା 'କ୍ଲାସିକ୍'ର ଏକମାତ୍ର ଧର୍ମ ନୁହେଁ; ତେଣୁ ଏଭଳି ଭାଷାନ୍ତର ନିର୍ଦ୍ଦୁଷ୍ଟ ଓ ନିର୍ଭୁଲ ବୋଲି କହିହେବ ନାହିଁ । ପ୍ରକୃତରେ ଓଡ଼ିଆ ଭାଷାରେ କ୍ଲାସିକ୍ ଲିଟରେଚର କହିଲେ ଆମେ ସେହି ଶ୍ରେଣୀର ଚିରନ୍ତନ ସାହିତ୍ୟକୁ ବୁଝିଥାଉ, ଯାହା ଦେଶ ବିଦେଶର ଭୌଗୋଳିକ ସୀମାକୁ ଅତିକ୍ରମ କରି, ମହାକାଳର କ୍ଷୟକାରୀ ଶକ୍ତିକୁ ଅବଜ୍ଞା କରି, ଯୁଗଯୁଗ ଧରି ପାଠକ ହୃଦୟର କଷଟି ପଥରରେ ପରୀକ୍ଷିତ ହୋଇ ଶ୍ରେଷ୍ଠ ସାହିତ୍ୟ ଭାବରେ ପ୍ରତିଭାତ ହୁଏ ।

ଲାଟିନ୍ ଭାଷାରେ 'classic' (classis) ଶବ୍ଦର ଅର୍ଥ ହେଉଛି "class group, sub-division." ଆଲେକଜାଣ୍ଡ୍ରିଆ ପାଠାଗାରରେ ଯେଉଁ ଗବେଷକ ଓ ପଣ୍ଡିତଗଣ ଗୀତିକବି, ନାଟ୍ୟକାର ପ୍ରଭୃତି ବିଭିନ୍ନ ବିଭାଗର ଲେଖକମାନଙ୍କ ଗ୍ରନ୍ଥକୁ ଅଲଗା ଅଲଗା କରି ସଜାଇ ରଖୁଥିଲେ, class, group; sub-

division ପ୍ରଭୃତ ଶବ୍ଦ ସେହିମାନଙ୍କ କାର୍ଯ୍ୟର ସମାର୍ଥକ ଶବ୍ଦ ଭାବରେ ବ୍ୟବହୃତ ହେଉଥିଲା । ପରେ ଏକପ୍ରକାର ବିଶିଷ୍ଟସାହିତ୍ୟକୁ ଅନ୍ୟ ପ୍ରକାର ସାହିତ୍ୟଠାରୁ ଅଲଗା ଭାବରେ ଚିହ୍ନିତ କରିବା ପାଇଁ 'କ୍ଲାସିକ' ଶବ୍ଦ ବ୍ୟବହୃତ ହେଲା ।

ଫରାସୀ ଭାଷାରେ ଏହି classic ଶବ୍ଦ (classique) ଚତୁର୍ଦ୍ଦଶ ଲୁଇଙ୍କ ରାଜତ୍ୱ କାଳରେ ସପ୍ତଦଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଦ୍ୱିତୀୟାର୍ଦ୍ଧରେ ଯେଉଁ ମହାନ୍ ଫରାସୀ ଲେଖକ-ଗଣ ନିଜ ଅମର ଗ୍ରନ୍ଥ ରଚନା କରି ଯାଇଥିଲେ, ସେହି ଗ୍ରନ୍ଥକୁ ଲକ୍ଷ୍ୟକରି ବ୍ୟବହାର କରାଯାଇଥିଲା ।

ଜର୍ମାନ ସାହିତ୍ୟରେ ଏହି classic ଶବ୍ଦ (klassiscq) Goethe ଏବଂ Schillerଙ୍କ ସମକକ୍ଷ ବିଶିଷ୍ଟ ଲେଖକମାନଙ୍କ ଗ୍ରନ୍ଥକୁ ଅନ୍ୟ ସାଧାରଣ ଲେଖକମାନଙ୍କ ଗ୍ରନ୍ଥଠାରୁ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ବୋଲି ଚିହ୍ନିତ କରିବା ପାଇଁ ବ୍ୟବହୃତ ହେଉ-ଥିଲା ।

ବିଭିନ୍ନ ଭାଷାରେ 'classic' ଶବ୍ଦର ବ୍ୟୁତ୍ପତ୍ତିଗତ ଅର୍ଥ ଅଥବା ତାତ୍ପର୍ଯ୍ୟରୁ କ୍ଲାସିକ ସାହିତ୍ୟ ସମ୍ପର୍କରେ ଇଙ୍ଗିତ ମିଳିପାରେ; କିନ୍ତୁ କ୍ଲାସିକ୍ ସାହିତ୍ୟର ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ସ୍ୱରୂପ ଉଦ୍‌ଘାଟିତ ହୁଏ ନାହିଁ ।

"Encyclopaediaର ପୃଷ୍ଠା ଖୋଲିଲେ ଦେଖାଯାଏ, classicism ସଂପର୍କରେ କୁହାଯାଇଛି ଏହା ହେଉଛି, an aesthetic tendency characterised by a sense of proportion, by a ballanced and stable composition, by a search for formal harmony and by understatement imitation of ancient writers, aversion to the exceptional; well-nigh exclusive interest in psychological and moral analysis; control of sensitivity and imagination; submission to rules governing specific kind of writings etc."

—"Classicism" By D. Secretan

ସ୍ୱାସ୍ଥ୍ୟ, ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ, ଯୌକ୍ତିକତା ଏବଂ ପରମ୍ପରା ସହିତ classicismର ତୁଳନା କରାଯାଇଥାଏ । ଏହାର ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ସଂଜ୍ଞା ଦେବାକୁ ଯାଇ କୁହାଯାଇଛି, "classicism a way of writing or painting marked by serene beauty, taste," restraint, order and clarity

(Classicism Introduction; By D. Secretan) ଅର୍ଥାତ୍ କ୍ଲାସିସିଜମ୍ ହେଉଛି ଏହିଭଳି ସାହିତ୍ୟ ବା ଚାରୁକଳା ଯେଉଁଥିରେ ପ୍ରଶାନ୍ତ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ, ଉନ୍ନତ ରୁଚି, କଠୋର ଶୃଙ୍ଖଳା, ଭାବର ସ୍ୱଚ୍ଛତା ପ୍ରତିଫଳିତ ଓ ପ୍ରକଟିତ ହୋଇଥାଏ । ୟୁରୋପୀୟ ସାହିତ୍ୟରେ ପ୍ରାଚୀନ ଗ୍ରୀକ୍ ଓ ରୋମାନ୍ ସାହିତ୍ୟରେ ରଚିତ ଏହିଭଳି ଉଚ୍ଚ ମାନର ସାହିତ୍ୟକୁ କ୍ଲାସିକ୍ ଆଖ୍ୟାରେ ଆଖ୍ୟାୟିତ କରା ଯାଉଥିଲା । ପରେ ଗ୍ରୀକ୍ ଓ ରୋମାନ୍ ଭାଷାରେ ରଚିତ ପ୍ରାଚୀନ କ୍ଲାସିକ୍ ସାହିତ୍ୟ-ଠାରୁ ଆଧୁନିକ କ୍ଲାସିକ ସାହିତ୍ୟକୁ ଅଲଗା କରି ଚିହ୍ନାଇ ଦେବା ପାଇଁ "neo classicism" ଶବ୍ଦର ସୃଷ୍ଟି ହେଲା ।

କ୍ଲାସିକ୍‌ର ଆଙ୍ଗିକ ବା ଗଠନରୀତି ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଶୃଙ୍ଖଳାର ଶୃଙ୍ଖଳରେ ଆବଦ୍ଧ । ବ୍ୟକ୍ତି-କୈନ୍ଦ୍ରିକତା କ୍ଲାସିସିଜମ୍‌ର ପ୍ରଧାନ ଶତ୍ରୁ । ସ୍ରଷ୍ଟା ଏଠାରେ ତାର ସୃଷ୍ଟିର ନେପଥ୍ୟରେ ଆତ୍ମଗୋପନ କରେ । କ୍ଲାସିକ୍ କାବ୍ୟ, ନାଟକ ଏକ ସୁନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ପଥ ଦେଇ ଗତିକରେ । ବିଭିନ୍ନ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ଘଟଣାକୁ ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ପରିଣତି ଆଡକୁ ଅଗ୍ରସର କରାଇବା ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ କ୍ଲାସିକ୍‌ର ବିଭିନ୍ନ ଅଙ୍ଗ ପ୍ରତ୍ୟଙ୍ଗ ମଧ୍ୟରେ ସଙ୍ଗତି ଓ ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ରକ୍ଷା କରିବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ କ୍ଲାସିକ୍ ସ୍ରଷ୍ଟା ମୂଳ କଥାବସ୍ତୁର ଅନ୍ତଃସ୍ୱରକୁ ଧୀର ମନ୍ଥର ଗତିରେ ପାଠକ ଅଥବା ଦର୍ଶକ ହୃଦୟରେ ଅନୁରଣିତ କରାଇବା ପାଇଁ ଉଦ୍ୟମ କରେ । ଏଠାରେ କ୍ଲାସିକ୍ କାବ୍ୟ ରଚନାର ଗଠନ କୌଶଳ ସହିତ ଉଚ୍ଚାଙ୍ଗ ରାଗ ସଙ୍ଗୀତର ପ୍ରକାଶ କୌଶଳର ସାଦୃଶ୍ୟ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଇ ପାରେ । ପାଦେ ଆଗକୁ ଯାଇ ପୁଣି ପାଦେ ପଛକୁ ଫେରି ଆସିବା; ସ୍ୱରର ସିଡ଼ିରେ ପାଦ ରଖି ଧାପେ ଉପରକୁ ଉଠିବା ଏବଂ ପୁଣି ରାଗର ମୂର୍ଚ୍ଛନାରେ ତଳେ ଲୋଟିପଡ଼ି ତାଳଲୟର ଆଶାବାଡ଼ି ଧରି ମୂଳ ଭାବ ପାଖକୁ ଫେରି ଆସିବା — ରାଗ ସଙ୍ଗୀତର ଏହି ପ୍ରକାଶ ପଦ୍ଧତି ସହିତ କ୍ଲାସିକର ଅପୂର୍ବ ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ।

କ୍ଲାସିକ୍ ସାହିତ୍ୟରେ କଥାବସ୍ତୁର ଗତି ଧୀର, ଭାବ ଗମ୍ଭୀର, ଭାଷା ଏବଂ ଭଙ୍ଗୀ ଗମ୍ଭୀର । ପ୍ରକାଶଭଙ୍ଗୀରେ ପ୍ରଗଲ୍‌ଭତା, କଳ୍ପନା-ବିଳାସରେ ଅସଲଗ୍ନତା କ୍ଲାସିକ୍‌ର ଧର୍ମ ନଷ୍ଟ କରେ । ପୁଣି କ୍ଲାସିକ୍‌ର ଭାବ ଯେ ହେତୁ ଗମ୍ଭୀର, ତାର ଭାଷା ମଧ୍ୟ ସେହିପରି ଉନ୍ନତ ହେବା ଆବଶ୍ୟକ । କଥିତ ଆଞ୍ଚଳିକ ଭାଷାରେ କ୍ଲାସିକ୍ କାବ୍ୟ କିମ୍ବା ନାଟକ ରସୋତ୍ତୀର୍ଣ୍ଣ ହୋଇପାରେ ନାହିଁ । ସେଥିଲାଗି ପ୍ରାଚୀନ ଗ୍ରୀକ୍, ରୋମକ ଏବଂ ସଂସ୍କୃତ ଭାଷାରେ କ୍ଲାସିକ ଗ୍ରନ୍ଥ ରଚିତ ହେଉଥିଲା । ଠିକ୍ ସେହି କାରଣରୁହିଁ ଇଂରେଜ କବି ମିଲ୍‌ଟନ୍ ତାଙ୍କର କ୍ଲାସିକ କାବ୍ୟ ରଚନା କଲାବେଳେ ଲାଟିନ ଭାଷା ଓ ସାହିତ୍ୟରୁ ଯଥେଷ୍ଟ ଋଣ ଗ୍ରହଣ କରିଥିଲେ ।

ପ୍ରାଚୀନ ପରମ୍ପରା ଓ ଐତିହ୍ୟ ସହିତ କ୍ଲାସିକ୍ ସାହିତ୍ୟର ନିକଟ ଆତ୍ମୀୟତା ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଇପାରେ । ଅପୂର୍ବ କାରୁକାର୍ଯ୍ୟଖଚିତ ଉତ୍ତୁଙ୍ଗ ମୀନାର ବା ମନୁ-

ମେଣ୍ଟ ସହିତ କ୍ଲାସିକ ସାହିତ୍ୟ ତୁଳନୀୟ । Chestorton ସେଥିପାଇଁ କ୍ଲାସିକ ଗ୍ରନ୍ଥକୁ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରି କହିଥିଲେ, ତାହା ହେଉଛି ପ୍ରାଚୀନ ସମାଧି ମନ୍ଦିର ଭଳି ଶୀତଳ ମନୁମେଣ୍ଟ ("cold and monumental like a classical tomb) ଯାହା ଭିତରେ ଜଣେ ସ୍ରଷ୍ଟାର ଅତୃପ୍ତ ଆତ୍ମା ଅବସ୍ଥାନ କରୁଛି ।

କ୍ଲାସିକ୍ ସାହିତ୍ୟ ସତ୍ୟ, ଶିବ, ସୁନ୍ଦରର ଆରାଧନା କରେ । ସମାଜ ଓ ସଂସାରର ସାମଗ୍ରିକ ରୂପ କ୍ଲାସିକ୍ ସାହିତ୍ୟର ବିଶାଳ ପଷ୍ଠଭୂମିରେ ବିଧୃତ ହୁଏ । ରୂପ ସୃଷ୍ଟିର ମାଧ୍ୟମରେ ରୂପାତୀତକୁ ରୂପାୟିତ କରିବା ତାର ଧର୍ମ । ତାର ଦୃଷ୍ଟି-କୋଣ ସାମଗ୍ରିକ, ସାମାଜିକ; ଖଣ୍ଡିତ କିମ୍ବା ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ନୁହେଁ । ସେଥିପାଇଁ କ୍ଲାସିକ୍ କାବ୍ୟ କିମ୍ବା ନାଟକର ଚରିତ୍ରମାନେ ବ୍ୟକ୍ତି ନିରପେକ୍ଷ ଟାଇପ୍ ଚରିତ୍ର; ବ୍ୟକ୍ତି-କୈନ୍ଦ୍ରିକ ଅନନ୍ୟ ଚରିତ୍ର ନୁହଁନ୍ତି । ରଙ୍ଗ ଅପେକ୍ଷା ରୂପ, ଅଭୀପ୍ସା ଅପେକ୍ଷା ଯୁକ୍ତି, ଅଭିନବତ୍ୱ ଅପେକ୍ଷା ଐତିହ୍ୟବୋଧ କ୍ଲାସିକ୍ ସାହିତ୍ୟର ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ । କ୍ଲାସିକର ଲକ୍ଷ୍ୟ ଆମୋଦପ୍ରଦ ହେବା ନୁହେଁ; ଚିରନ୍ତନ ଆନନ୍ଦ ପ୍ରଦାନ କରିବା ତାର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ।

କ୍ଲାସିକ୍ ସ୍ରଷ୍ଟାର ଦୃଷ୍ଟିରେ କବି ଭବିଷ୍ୟତ ବକ୍ତା ନୁହେଁ; ସେ କେବଳ ନିର୍ମାଣକର୍ତ୍ତା ମାତ୍ର । ଅତିଶୟୋକ୍ତି ତା'ପକ୍ଷରେ ପରିହାର୍ଯ୍ୟ ବସ୍ତୁ । ହୋମାର୍‌ଙ୍କ ରାଜକୀୟ ଆଡ଼ମ୍ବର, ଗ୍ରୀକ୍ ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କ ଐଶ୍ୱର୍ଯ୍ୟରେ, ଭର୍ଜିଲ୍‌ଙ୍କ ନିପୁଣତାରେ, ହୋରସ୍-ମାନଙ୍କ ବୈଦଗ୍ଧ ମାଧ୍ୟମରେ ଆମେ କ୍ଲାସିକ୍ ସାହିତ୍ୟର ରୂପ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରୁ । ତାଙ୍କର ପରବର୍ତ୍ତୀ କବିମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ଡ୍ରାଇଡେନ୍‌ଙ୍କ କାବ୍ୟର ଭାରସାମ୍ୟ, ପୋପ୍‌ଙ୍କ କାବ୍ୟର ଉଜ୍ଜ୍ୱଳତା, ଏଡ୍‌ସନ୍‌ଙ୍କ କାବ୍ୟର ମାନସିକ ସାମ୍ୟ କ୍ଲାସିକ୍ ସାହିତ୍ୟର ଉତ୍କୃଷ୍ଟ ଉଦାହରଣ ।

କ୍ଲାସିକ କବି ମଣିଷର ମହତ୍ତର ପ୍ରବୃତ୍ତିର ଚିତ୍ର ଅଙ୍କନ କରେ । ଈପ୍‌ସିତ ବସ୍ତୁର ପ୍ରାପ୍ତି ଅଥବା ଆଶାଭଙ୍ଗର ଯନ୍ତ୍ରଣା କ୍ଲାସିକ କାବ୍ୟରେ ସମାନ ଗୁରୁତ୍ୱର ସହ ରୂପାୟିତ ହୁଏ । ଆନନ୍ଦ ମଧ୍ୟରେ ଆତ୍ମ-ବିସ୍ମୃତି ଅଥବା ଜୀବନ-ଯନ୍ତ୍ରଣାରୁ ମୁକ୍ତି ପାଇଁ ପଳାୟନବାଦୀ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ କ୍ଲାସିକ୍ କାବ୍ୟର ଲକ୍ଷ୍ୟ ନୁହେଁ । ବରଂ ଆନନ୍ଦର ଉପଲବ୍ଧି ଏବଂ ଯନ୍ତ୍ରଣା ଭିତରେ ଜୟୋଲ୍ଲାସ ହେଉଛି କ୍ଲାସିକ କାବ୍ୟର ଉପଜୀବ୍ୟ ବସ୍ତୁ । କ୍ଲାସିକ୍ ଶିଳ୍ପୀର ଧାରଣା ଦୁଃଖଭୋଗ ମଣିଷର ଆତ୍ମଶୁଦ୍ଧି କରେ; କାରଣ ମଣିଷ ନିଜର ଅଧିକାରର ସୀମାତିକ୍ରମ କରିବାର ଚେଷ୍ଟାରେ ବ୍ୟର୍ଥ ହୋଇ ଜୀବନକୁ ବେଦନାମୟ କରିଥାଏ । "a courageous acceptance of life as it is" ଅର୍ଥାତ୍ ଜୀବନର ବାସ୍ତବରୂପକୁ ସାହସର ସହିତ ଗ୍ରହଣ କରିନେବା ହେଉଛି କ୍ଲାସିକ୍ କାବ୍ୟର ଲକ୍ଷ୍ୟ ।

ପ୍ରାଚୀନ ଗ୍ରୀକ୍ ଓ ରୋମୀୟ କାବ୍ୟ-ନାଟକର ସୂକ୍ଷ୍ମ ବିଶ୍ଳେଷଣ କରି ଆରିଷ୍ଟଟଲ ତାଙ୍କ 'Poetics' ଗ୍ରନ୍ଥରେ କେତେଗୁଡ଼ିଏ ସୂତ୍ର ସମାବେଶ କରି-ଥିଲେ । ସପ୍ତଦଶ ଓ ଅଷ୍ଟାଦଶ ଶତାବ୍ଦୀର ନବ୍ୟ-କ୍ଲାସିକ୍ ପନ୍ଥୀମାନେ (Neo-classicist) ଏ ସୂତ୍ରଗୁଡ଼ିକୁ ସାହିତ୍ୟର ସ୍ଥାୟୀ ଓ ମୌଳିକ ନିୟମ ବୋଲି ଗ୍ରହଣ କରି ନେଇଥିଲେ । ଫ୍ରାନ୍ସରେ ପ୍ରଥମେ Boileanଙ୍କ ନେତୃତ୍ୱରେ ନବ୍ୟ କ୍ଲାସିକ୍ ଆନ୍ଦୋଳନ ଗଢ଼ିଉଠିଥିଲା । ସେ ଅନୁକରଣକୁ (Imitation) କଳାର ଚରମ ଲକ୍ଷ୍ୟ ବୋଲି ଘୋଷଣା କରିବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି କ୍ଷେତ୍ରରେ ଐକ୍ୟ (unity) ସ୍ଥାପନ ଉପରେ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଇଥିଲେ ।

କ୍ଲାସିକ୍ ସାହିତ୍ୟରେ ଯୁକ୍ତିନିର୍ଭରତା, ବକ୍ତବ୍ୟର ଶୃଙ୍ଖଳା ଓ ସ୍ୱଚ୍ଛତା, ସ୍ପଷ୍ଟତା, ସଂଯମ, ଭାରସାମ୍ୟ ଏବଂ ଶାନ୍ତ ଭାବର ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ହେଉଛି ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ । ଗଠନ ପ୍ରଣାଳୀର ଉତ୍କର୍ଷ, କାବ୍ୟ ନାଟକର ବିଭିନ୍ନ ଘଟଣାର ଏକମୁଖୀ ପରିଣତି, ବିଭିନ୍ନ ସ୍ୱରର ସହଯୋଗରେ ଏକ ମୂଳ ସ୍ୱରକୁ ଫୁଟାଇବାର ପ୍ରବଣତା ଏବଂ ସାହିତ୍ୟର ବିଭିନ୍ନ ଅଙ୍ଗ ମଧ୍ୟରେ ସଂଗତି ଓ ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ସ୍ଥାପନ—ଏହାହିଁ ଥିଲା କ୍ଲାସିକ୍ ସାହିତ୍ୟର ଆଭିମୁଖ୍ୟ ଏବଂ ଆଦର୍ଶ ।

ରୂପ ହିଁ କ୍ଲାସିକ୍‌ର ଧ୍ୟେୟ ବସ୍ତୁ; ତାର ମାନସିକତା ଔଚିତ୍ୟପ୍ରବଣ । କ୍ଲାସିକ୍‌ର ଦୃଷ୍ଟିକୋଣ ସାମାଜିକ । ଫରାସୀ ନବ୍ୟ-କ୍ଲାସିକ୍ ପନ୍ଥୀ Brunetiereଙ୍କ ଭାଷାରେ "କ୍ଲାସିକ୍ ସାହିତ୍ୟରେ ସକଳ ପ୍ରବୃତ୍ତିର ଯଥାଯୋଗ୍ୟ ସ୍ଥାନ ଅଛି । ଏଠାରେ କଳ୍ପନା ଯୁକ୍ତିର ସୀମା ଅତିକ୍ରମ କରେନାହିଁ; ଯୁକ୍ତି ମଧ୍ୟ କଳ୍ପନାର ସଂପ୍ରସାରଣରେ ବାଧା ଦିଏ ନାହିଁ । ଆବେଗ ଏଠାରେ ସତ୍-ବିବେକର କଣ୍ଠରୋଧ କରେନାହିଁ; ଅପର ପକ୍ଷରେ ବିବେକ ମଧ୍ୟ ଆବେଗର ଉଷ୍ଣତାକୁ ଶୀତଳ କରେ-ନାହିଁ । କ୍ଲାସିକ୍ ସ୍ରଷ୍ଟା ବହିରଙ୍ଗର ଲାବଣ୍ୟରେ ମନ୍ତ୍ରମୁଗ୍ଧ ହୋଇ ଆତ୍ମ-ସଂପଦ ଅର୍ଥାତ୍ ବିଷୟବସ୍ତୁକୁ ଅବହେଳା କରେନାହିଁ ।" ଆତ୍ମା (ଭାବ) ଓ ଆଙ୍ଗିକ ମଧ୍ୟରେ ପରିପୂର୍ଣ୍ଣ ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ବିଧାନ କ୍ଲାସିକ୍ ସାହିତ୍ୟର ପ୍ରଧାନ ଗୁଣ । କ୍ଲାସିକ୍ ସାହିତ୍ୟରେ ସ୍ରଷ୍ଟାର ଆବେଗ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ଉପେକ୍ଷିତ ନୁହେଁ; କେବଳ ସେହି ଆବେଗ ଯୁକ୍ତି ଓ ବୁଦ୍ଧିଦ୍ୱାରା ନିୟନ୍ତ୍ରିତ ।

କ୍ଲାସିକ୍ ଗ୍ରନ୍ଥ ଓ ଲେଖକଙ୍କର ସଂଖ୍ୟା ଅଧିକ ନୁହେଁ । ବାଲ୍ମୀକି, ବ୍ୟାସ, ହୋମର, ଭର୍ଜିଲ୍, କାଳିଦାସ, ସେକ୍ସପିୟର କ୍ଲାସିକ୍ ସାହିତ୍ୟର ସ୍ରଷ୍ଟା । ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ Neo-classic ସ୍ରଷ୍ଟା ଭାବରେ ଡ୍ରାଇଡ଼େନ୍, ପୋପ, ଜନସନ, ଗ୍ଫେଲ୍‌ସ୍ ଡିକେନ୍‌ସ, ଦସ୍ତୟେଭସ୍କି, ଟଲ୍‌ଷ୍ଟୟ, ରୋମାରୋଲାଁ, ମିଲ୍‌ଟନ ଓ ଓଡ଼ିଶାର ସାରଳାଦାସଙ୍କ ନାମ ଉଲ୍ଲେଖ କରିଯାଇପାରେ । ଆଗେ କାବ୍ୟ, ନାଟକ କ୍ଲାସିକ୍ ସାହିତ୍ୟର ପ୍ରଧାନ ସଂପଦ ଥିଲା; କିନ୍ତୁ ଗଦ୍ୟସାହିତ୍ୟର ବିକାଶ ଫଳରେ ଉପନ୍ୟାସ ତାର ସ୍ଥାନ ଗ୍ରହଣ କରିଛି । ଆଧୁନିକ କାଳରେ ଫ୍ରାନ୍‌ଜ୍ କଫ୍‌କାଙ୍କ "Trial",

ସଲୋକୋଭ୍‌ଙ୍କ ଡନ୍ ଉପନ୍ୟାସମାଳା, କାଜାନ୍ ଜାକସ୍‌ଙ୍କ "Zebra the Greek" କିମ୍ବା ଫକୀର ମୋହନଙ୍କ "ଛଅମାଣ ଆଠଗୁଣ୍ଠ"ରେ କ୍ଲାସିକ ଧାରାର ସକଳ-ସ୍ପର୍ଶ ଅନୁଭବ କରାଯାଏ ।

ଫରାସୀ ବିପ୍ଳବ ଏବଂ ଶିଳ୍ପ ବିପ୍ଳବ ପରେ ବ୍ୟକ୍ତି-ସ୍ୱାତନ୍ତ୍ର୍ୟର ବିକାଶ, କର୍ମବ୍ୟସ୍ତ ଜୀବନର କ୍ରମବର୍ଦ୍ଧମାନ ଜଟିଳତା, ଅବସରର ସ୍ୱଳ୍ପତା କ୍ଲାସିକ୍ ସାହିତ୍ୟ ସୃଷ୍ଟିପରିବେଶର ପରିପନ୍ଥୀ ହେଲା । ଯନ୍ତ୍ରଶିଳ୍ପ ସାହାଯ୍ୟରେ ଅଳ୍ପ ସମୟ ମଧ୍ୟରେ ବହୁ କାର୍ଯ୍ୟ କରି ଅଧିକ ଅବସର ସମୟ ପାଇବ ବୋଲି ମଣିଷ ଯନ୍ତ୍ରକୁ ଉଦ୍ଭାବନ କରିଥିଲା; କିନ୍ତୁ ନିଜେ ତଦ୍ୱାରା ସେ ଯନ୍ତ୍ରର ଏକ କ୍ଷୁଦ୍ରାଦପି କ୍ଷୁଦ୍ର ଅଙ୍ଗରେ ପରିଣତ ହୋଇଗଲା । ଫଳରେ କ୍ଲାସିକ୍‌ର କାଳ ବର୍ତ୍ତମାନ ଅତୀତ-ପ୍ରାୟ । କ୍ଲାସିକ୍‌ର ସୂର୍ଯ୍ୟ ବ୍ୟକ୍ତି-କୈନ୍ଦ୍ରିକତା ଓ ଯାନ୍ତ୍ରିକତାର ଧୂଳି ଧୂସରିତ ପିଙ୍ଗଳ ଆକାଶରେ ଅସ୍ତାୟମାନ ।

ଇଂରେଜ କବି ଟି. ଏସ୍. ଇଲିୟଟ୍ ମତ ବ୍ୟକ୍ତ କରିଥିଲେ, "ଯେତେବେଳେ ଜାତୀୟ ସଭ୍ୟତା ବିକଶିତ ହୋଇ ନିଜସ୍ୱ ଗତିରେ ଶୀର୍ଷ ବିନ୍ଦୁରେ ଉପନୀତ ହୁଏ, ଜାତୀୟ-ମାନସ ପରିପକ୍ୱତା ଲାଭ କରେ ଏବଂ ଭାଷା ସମୃଦ୍ଧ ଓ ପରିଣତ ହୁଏ, ସେତିକିବେଳେ କ୍ଲାସିକ୍ ସାହିତ୍ୟ ସୃଷ୍ଟି ହେବା ସମ୍ଭବ ।"

ନିଃସନ୍ଦେହରେ ହୋମାର, କାଳିଦାସଙ୍କ ସମୟ ଅପେକ୍ଷା ଆଧୁନିକ କାଳରେ ଆମର ଜାତୀୟ ସଭ୍ୟତା, ଭାବ ପ୍ରକାଶ ଏବଂ ଭାବ ଗ୍ରହଣର ମାନସିକତା ଓ ଭାଷା ଅଧିକ ସମୃଦ୍ଧ, ପରିପକ୍ୱ ହୋଇଛି । କିନ୍ତୁ କ୍ଲାସିକ୍ ସାହିତ୍ୟ ସୃଷ୍ଟିର ପରିବେଶ ଆଜି ନାହିଁ । ତାର କାରଣ; "The proper study of mankind is man"—ଏ କଥା କ୍ଲାସିକ୍ ଶିଳ୍ପୀ ସ୍ୱୀକାର କରି ନଥିଲା; ଅଥଚ ଆଧୁନିକ କାବ୍ୟ, ନାଟକ କିମ୍ବା ଉପନ୍ୟାସ ସ୍ରଷ୍ଟା ସେ କଥା ସ୍ୱୀକାର କରିବାକୁ ବାଧ୍ୟ । ପ୍ରକୃତିରେ ମଣିଷହିଁ ହେଉଛି ଆଧୁନିକ ସାହିତ୍ୟର ମଧ୍ୟ-ବିନ୍ଦୁ । ସମାଜ ପରିବର୍ତ୍ତନର ରୂପ ମଣିଷର ଗତି-ଶୀଳତା ମଧ୍ୟରେ ହିଁ ଆଜି ପ୍ରତିଫଳିତ; ଅଥଚ କ୍ଲାସିକ୍ ସ୍ରଷ୍ଟାର ଦୃଷ୍ଟିରେ ସମାଜ ବିକାଶରେ ମଣିଷ ଥିଲା ଏକ ଅଂଶ ମାତ୍ର ।

ଜୀବନର ସମଗ୍ର ରୂପକୁ ଉପଲବ୍ଧି କରିବାର ଉଦାର ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ ହରାଇ ବସିବା ସହିତ ଆମେ ଆଜି କ୍ଲାସିକ୍ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ ହରାଇଛୁ । ବର୍ତ୍ତମାନ ଜୀବନ ମୁହୂର୍ତ୍ତଧର୍ମୀ; ଆମର ସାହିତ୍ୟ-ସ୍ରଷ୍ଟା ଖଣ୍ଡିତ ଜୀବନର ଭାଷ୍ୟକାର । କାବ୍ୟ ବଦଳରେ ଖଣ୍ଡ କବିତା, ମହାନାଟକ ବଦଳରେ ଗ୍ରୁପ୍ ନାଟକ, ବିଶାଳ ପୃଷ୍ଠଭୂମିରେ ରଚିତ ବର୍ଣ୍ଣନାତ୍ମକ ଏପିକ୍ ଉପନ୍ୟାସ ବଦଳରେ ମନସ୍ତାତ୍ତ୍ୱିକ ରୂପକଧର୍ମୀ ପରିବେଶମୁଖୀ ଉପନ୍ୟାସ—ଏହି କ୍ରମରେ ଆଧୁନିକ ସାହିତ୍ୟର ଦୃଷ୍ଟିକୋଣ ବୃହତ୍ତରରୁ କ୍ଷୁଦ୍ରତର ଆଡ଼କୁ ଧାବମାନ ।

ରୋମାଣ୍ଟିସିଜିମ୍

(Romanticism)

"He who seeks to define Romanticism is entering a hazardous occupation which has claimed many victims"—(E. B. Burgum). ସମାଲୋଚକଙ୍କର ଏ ସାବଧାନ ବାଣୀ ସତ୍ତ୍ୱେ ରୋମାଣ୍ଟିସିଜିମର ସଂଜ୍ଞା ନିରୂପଣ କରିବାପାଇଁ ଉଦ୍ୟମର ଅନ୍ତ ନାହିଁ । Oxford Dictionary ଅନୁଯାୟୀ ଯାହା ଆମର ସାଧାରଣ ଜୀବନରେ ସହଜଲଭ୍ୟ ନୁହେଁ—ଏଭଳି ଦୃଶ୍ୟ ବା ଘଟଣା ଯେଉଁଥିରେ ବର୍ଣ୍ଣିତ ହୋଇଥାଏ; ଯେଉଁ ରଚନା କଳ୍ପନାଧର୍ମୀ, ସ୍ୱପ୍ନଗୃହୀ ବା କୌଣସି ଅଦ୍ଭୁତ ଘଟଣା ଉପରେ ଆଧାରିତ; ଯେଉଁ ରଚନାରେ ବିଷୟବସ୍ତୁ ବାସ୍ତବ-ସମ୍ପର୍କବିହୀନ, ଯେଉଁଥିରେ ଆଡମ୍ବର-ପ୍ରବଣତା ଅଧିକ; ଚଟକଧର୍ମିତା, ଆବେଗର ତୀବ୍ରତା ବେଶି; ଯେଉଁ ରଚନାରେ ମାତ୍ରାଧିକ୍ୟ ଭାବେ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ସୃଷ୍ଟିର ପ୍ରୟାସ ଲକ୍ଷ୍ୟଣୀୟ; ଯାହା ଫଳରେ ଅଂଶବିଶେଷ ପାଖରେ ରଚନାର ସାମଗ୍ରିକ ରୂପ ଅଥବା ସାହିତ୍ୟର ବହିରଙ୍ଗ (form) ଭାବବସ୍ତୁ (matter) ପାଖରେ ଯେଉଁଠି ଗୌଣ—ତାକୁହିଁ କୁହାଯାଏ ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ସାହିତ୍ୟ । ମୋଟାମୋଟି ଭାବରେ କ୍ଲାସିକ୍ ସାହିତ୍ୟର ଯାହା ସବୁ ବିଶିଷ୍ଟ ଗୁଣ; ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ସାହିତ୍ୟ ତାର ଠିକ୍ ବିପରୀତ । ସାହିତ୍ୟ ସ୍ରଷ୍ଟାର ଚେତନା ଯେତେବେଳେ ତୀକ୍ଷ୍ଣ ଏବଂ କଳ୍ପନା ଉଦ୍ଦାମଭାବରେ ସାହିତ୍ୟରେ ବିଚ୍ଛୁରିତ ହୁଏ; ସେତେବେଳେ ସାହିତ୍ୟରେ ରୋମାନ୍ସର ସ୍ପର୍ଶ ଲାଗେ ।

ନିଖିଳ ବିଶ୍ୱର ଅନବଦ୍ୟତାମୟ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ କବି ବା ଶିଳ୍ପୀ ମନରେ ଏକ ଅଜଣା ବିସ୍ମୟ-ବୋଧ ସୃଷ୍ଟି କରେ । ତାର ନିଜସ୍ୱ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ-ଜ୍ଞାନ ସହିତ ଏହି ଅଜଣା ବିସ୍ମୟ-ବୋଧର ସମ୍ମିଶ୍ରଣ ଘଟିଲେ ସାହିତ୍ୟରେ ଯେଉଁ ନୂତନ ଦ୍ୟୋତନା ସୃଷ୍ଟି ହୁଏ; ତାକୁହିଁ କୁହାଯାଏ ରୋମାଣ୍ଟିସିଜିମ୍ । ଏଠାରେ କବି ବା ଶିଳ୍ପୀର ଖିଆଲ୍ କଳ୍ପନାର ଗତି ଉଦ୍ଦାମ, ଅବାଧ । କେତେବେଳେ ତାର କଳ୍ପନାର ପକ୍ଷୀରାଜ ମେଘଲୋକରେ ବିଚରଣ କରେ ତ ଆଉ କେତେବେଳେ ପ୍ରାକୃତିକ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟର ନୀଳ ମେଘ ଦେଖି ତାର ମନର ମୟୂରୀ ଏଇ ମାଟିର ପୃଥିବୀରେ ଉଦ୍ଦଣ୍ଡ ନୃତ୍ୟ ଆରମ୍ଭ କରିଦିଏ । ଆଭାସ, ଇଙ୍ଗିତ, ବ୍ୟଞ୍ଜନାରେ ରୋମାଣ୍ଟିକ ମନ

ଇନ୍ଦ୍ରିୟାତୀତର ସନ୍ଧାନୀ । ଭାବ ଓ ରୂପ—ଏ ଦୁଇଟି ତାର ଧ୍ୟେୟ ବସ୍ତୁ । କେତେବେଳେ ଭାବର ନୌକା ଆରୋହଣ କରି ସେ ରୂପର ସମୁଦ୍ର ପାର ହୋଇଯାଏ, ପୁଣି ରୂପର ଜ୍ୟୋତ୍ସ୍ନାରେ ସ୍ନାନ କରି ଭାବର ଭୂମିରେ ସେ ଅବତରଣ କରେ । ତେଣୁ ରୋମାଣ୍ଟିକ ଶିଳ୍ପୀର କଳ୍ପନା ଜଗତରେ ଅହରହ ଚାଲିଥାଏ ଜ୍ଞାତ-ଅଜ୍ଞାତ, ଆଲୋକ-ଅନ୍ଧାରର ଲୁଚକାଳି ଖେଳ । କ୍ଷୁଦ୍ର, ତୁଚ୍ଛ, ଉପେକ୍ଷିତ ମଧ୍ୟରେ ସ୍ୱର୍ଗୀୟ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟର ସନ୍ଧାନ, ଅସୁନ୍ଦରର ରାଜ୍ୟରେ ମଧ୍ୟ କଳ୍ପନାର ଯାଦୁ ବଳରେ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟପୁରୀ ନିର୍ମାଣ ହେଲା ରୋମାଣ୍ଟିକ ରଚନାର ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ।

ମୁଖ୍ୟତଃ କ୍ଲାସିକ୍ ସାହିତ୍ୟର ଭାବବସ୍ତୁ ଓ ଆଙ୍ଗିକର କଠୋର ନିୟମାନୁଗତ୍ୟ ବିରୁଦ୍ଧରେ ବିଦ୍ରୋହ କରି ସପ୍ତଦଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଶେଷ ଓ ଅଷ୍ଟାଦଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଆରମ୍ଭରେ ୟୁରୋପରେ ରୋମାଣ୍ଟିକ ସାହିତ୍ୟର ନବଯୁଗ ଆରମ୍ଭ ହୋଇଥିଲା । କିନ୍ତୁ ଅଷ୍ଟାଦଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଏହି ନୂତନ ସାହିତ୍ୟ ଆନ୍ଦୋଳନର ପ୍ରାଣ-ପକ୍ଷୀ ଅହରହ ଷୋଡଶ-ସପ୍ତଦଶ ଶତାବ୍ଦୀର ମଧ୍ୟଯୁଗରେ ପକ୍ଷବିସ୍ତାର ପରିକ୍ରମା କରୁଥିଲା । ଏହି ନୂତନ ସାହିତ୍ୟର ଯୁଗ ନିଜର ନାମ ମଧ୍ୟ ଆହରଣ କରିଥିଲା ମଧ୍ୟଯୁଗର ଭାବ ଚେତନାରୁ । ମଧ୍ୟଯୁଗର ଦୁଃସାହସିକତାପୂର୍ଣ୍ଣ ଜୀବନଯାତ୍ରା; କାଳ୍ପନିକ ପ୍ରଣୟ-କାହାଣୀ ଏକଦା ଫରାସୀ ଓ ସ୍ପାନିସ୍ ସାହିତ୍ୟକୁ ସମୃଦ୍ଧ କରିଥିଲା । ଏହାକୁ କୁହା-ଯାଉଥିଲା ମଧ୍ୟଯୁଗୀୟ ରୋମାନ୍ସ । କ୍ରମେ କ୍ରମେ ଅବାସ୍ତବ କଳ୍ପନା-ସମୃଦ୍ଧ ଯେକୌଣସି କାହାଣୀକୁ ରୋମାନ୍ସ ନାମରେ ନାମିତ କରାଗଲା । ସପ୍ତଦଶ ଶତାବ୍ଦୀରେ ଏହି ରୋମାନ୍ସ ଶବ୍ଦରୁ ରୋମାଣ୍ଟିକ ଶବ୍ଦ ସୃଷ୍ଟି ହେଲା । ମିଥ୍ୟା ଓ କାଳ୍ପନିକ ବିଷୟବସ୍ତୁ ଥିବା କାହାଣୀକୁ ସେତେବେଳେ ରୋମାଣ୍ଟିକ କାହାଣୀ ବୋଲି କୁହାଯାଉଥିଲା । କିନ୍ତୁ ପରେ ରୋମାଣ୍ଟିକ ସାହିତ୍ୟ କହିଲେ ବୁଝାଗଲା, ସୂକ୍ଷ୍ମ ବ୍ୟଞ୍ଜନାମୟ ସାହିତ୍ୟ । ଫଳରେ ମଧ୍ୟଯୁଗୀୟ ଜୀବନଧାରାରେ ଯେଉଁ ସ୍ୱପ୍ନମୟ ପରିବେଶ ଥିଲା, ତାକୁ ହିଁ ଭିତ୍ତି କରି ଅଷ୍ଟାଦଶ ଶତାବ୍ଦୀରେ ରଚିତ ବୈଚିତ୍ର୍ୟ-ବିମଣ୍ଡିତ ସାହିତ୍ୟକୁ 'ରୋମାଣ୍ଟିକ୍' ଏବଂ ସାହିତ୍ୟରେ ଏହି ଧରଣର ପ୍ରବୃତ୍ତିକୁ କୁହାଗଲା "ରୋମାଣ୍ଟିସିଜିମ୍" । ଇଂରେଜୀ ସାହିତ୍ୟରେ ଏହି କଳ୍ପନା-ସମୃଦ୍ଧ ରୋମାଣ୍ଟିକ ସାହିତ୍ୟର ପ୍ରଧାନ ପ୍ରବୃତ୍ତି ହେଲା (କ) ସୂକ୍ଷ୍ମ ରହସ୍ୟବୋଧର ଚେତନା (ଖ) ମନନ ପ୍ରଧାନ ଉଦ୍ଦାମ କୌତୂହଳ ବୋଧ ଏବଂ (ଗ) ଜୀବନର ମୌଳିକ ସରଳତା ପ୍ରତି ସହଜ ମମତ୍ୱବୋଧ । ("a subtle sense of mystery; an exuberant intellectual curiosity and an instinct for the elemental simplicities of life.")

ରୋମାଣ୍ଟିକ ଯୁଗର ପୃଷ୍ଠଭୂମି

କ୍ଲାସିକ୍ ସ୍ରଷ୍ଟାମାନଙ୍କ ଦୃଷ୍ଟି ନିବଦ୍ଧ ଥିଲା ଗ୍ରୀକ୍ ଓ ରୋମୀୟ ସାହିତ୍ୟ ପ୍ରତି; ସପ୍ତଦଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଶେଷ; ଅଷ୍ଟାଦଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଆରମ୍ଭରେ ନୂତନ ରୋମାଣ୍ଟିକ ଶିଳ୍ପୀ ଗ୍ରୀକ୍, ରୋମାନ୍ ସାହିତ୍ୟ ଆଡ଼ୁ ଦୃଷ୍ଟି ଫେରାଇ ସ୍ୱପ୍ନାଚ୍ଛନ୍ନ ନୟନରେ ଗ୍ରହି ରହିଲା ମଧ୍ୟଯୁଗର ସାହିତ୍ୟ ଆଡ଼କୁ; କଳ୍ପନାର ନଦୀ ଯେଉଁଠି ରୀତି-ଶୃଙ୍ଖଳାର ବନ୍ଧ ବାଡ଼ରେ ଆବଦ୍ଧ ଥିବା ହେତୁ ଶୀର୍ଣ୍ଣସ୍ରୋତା ନୁହେଁ; ପ୍ରଗଲ୍‌ଭା, ପୂର୍ଣ୍ଣଗର୍ଭା, ଖରସ୍ରୋତା । ଶିଳ୍ପୀ ଦୃଷ୍ଟିର ଏହି ଭଙ୍ଗୀ ବଦଳ ପଛରେ ଥିଲା ଯୁଗ ପରିବର୍ତ୍ତନର ପ୍ରେରଣା ଏବଂ କଳ୍ପନାର ଏହି ଶୃଙ୍ଖଳ-ମୁକ୍ତ ୟୁରୋପୀୟ ସାହିତ୍ୟରେ ଆଣିଥିଲା ନୂତନ ସୃଷ୍ଟି ଶକ୍ତିର ଶ୍ୟାମଳ ଶାଦ୍‌ବଳ ଚେତନା ।

ଷୋଡଶ, ସପ୍ତଦଶ ଶତାବ୍ଦୀର ୟୁରୋପୀୟ ସାହିତ୍ୟ ପ୍ରାଚୀନ ଲାଟିନ୍ ସାହିତ୍ୟର ଗତାନୁଗତିକ ରୀତି ଅନୁସରଣ କରି ପ୍ରାଣହୀନ ହୋଇ ପଡ଼ିଥିଲା । ମାନବିକ ଅନୁଭୂତି ଓ କଳ୍ପନାବିଳାସର ଅଭାବ ସ୍ରଷ୍ଟାର ସୃଷ୍ଟି ଶକ୍ତିକୁ ଅନୁର୍ବର କରି ରଖିଥିଲା । ଫରାସୀ ସାହିତ୍ୟ ଓ କଳା ପ୍ରାଚୀନ କ୍ଲାସିକ୍ ସାହିତ୍ୟ ରୀତିକୁ ପୂର୍ଣ୍ଣ ଭାବରେ ଅନୁସରଣ କରୁଥିଲା ଏବଂ ଫରାସୀ ସାହିତ୍ୟିକ ଚିନ୍ତାଧାରା ସମଗ୍ର ୟୁରୋପକୁ ପ୍ରଭାବିତ କରିଥିଲା । ଏହି ସମୟରେ ନେପୋଲିୟନ ଜର୍ମାନ ଆକ୍ରମଣ କରିବା ଫଳରେ ଜର୍ମାନ ଜାତୀୟତାବୋଧର ଉଦ୍ରେକ ହେଲା । ସେମାନେ ଫରାସୀ ସାହିତ୍ୟ ଓ ସାଂସ୍କୃତିକ ପ୍ରଭାବରୁ ମୁକ୍ତ ହେବା ପାଇଁ ଉଦ୍ୟମ କଲେ । ଏହି ସମୟରେ ରେନେସାଁ ଯୁଗର ଇଂରେଜ ନାଟ୍ୟକାର ସେକ୍‌ସପିୟରଙ୍କ ନାଟକମାଳା ଜର୍ମାନ ଭାଷାରେ ପ୍ରଥମେ ଅନୂଦିତ ହୋଇ ଗେଟେ, ସିଲର ପ୍ରମୁଖ ତରୁଣ ଲେଖକମାନଙ୍କୁ ଅଭିଭୂତ କରିଥିଲା । ସେମାନେ ଫରାସୀ କ୍ଲାସିକ୍ ଧାରାକୁ ପ୍ରତ୍ୟାଖ୍ୟାନ କରି କଳ୍ପନା-ପ୍ରବଣ ନୂତନ ସାହିତ୍ୟ ସୃଷ୍ଟିରେ ମନୋନିବେଶ କଲେ । ସେମାନଙ୍କ ମନ ମଧ୍ୟଯୁଗର ଲୋକଗୀତ, ଲୋକଗାଥା, ପୁରାଣ, ଇତିହାସ ପ୍ରତି ଅଧିକ ଆକୃଷ୍ଟ ହୋଇଥିଲା । ସାମନ୍ତବାଦୀ ଆଭିଜାତ୍ୟ, ନଗର କୈନ୍ଦ୍ରିକତା ଆଡ଼ୁ ସେମାନଙ୍କ ଦୃଷ୍ଟି ଫେରି ଯାଇଥିଲା ସାଧାରଣ ମଣିଷ ଓ ପଲ୍ଲୀ-ଜୀବନ ଆଡ଼କୁ । କାବ୍ୟ ନାଟକ ସହିତ ଗଳ୍ପ-ଉପନ୍ୟାସ ଜର୍ମାନ୍ ରୋମାଣ୍ଟିକ ସାହିତ୍ୟର ହେଲା ନୂତନ ଅବଦାନ । ଗେଟେ, ସିଲର, ହର୍ଡର ପ୍ରମୁଖ ଜର୍ମାନ୍ ସାହିତ୍ୟିକଗଣ ଏହି ନୂତନ ରୋମାଣ୍ଟିକ ଆନ୍ଦୋଳନର ନେତୃତ୍ୱ ନେଇଥିଲେ । ସେମାନଙ୍କ ଚିନ୍ତାଧାରା ଇଂଲଣ୍ଡ, ସ୍କଟଲଣ୍ଡ୍ ସାହିତ୍ୟକୁ କ୍ରମଶଃ ସମ୍ପ୍ରସାରିତ ହୋଇ ଯାଇଥିଲା ।

ଫରାସୀ ସାହିତ୍ୟ ମଧ୍ୟ ପ୍ରାଚୀନ କ୍ଲାସିକ୍ ଚିନ୍ତାକୁ ଆଲିଙ୍ଗନ କରି ବେଶିଦିନ ବସି ରହିପାରି ନଥିଲା । ଫରାସୀ ବିପ୍ଳବାତ୍ମକ ରୁଷୋ ସାମନ୍ତବାଦୀ, ନ୍ୟସ୍ତସ୍ୱାର୍ଥ

ସାଂସ୍କୃତିକ ଭାବଧାରା ଉପରେ ପ୍ରଚଣ୍ଡ ଆଘାତ କରି ଘୋଷଣା କରିଥିଲେ ଯେ, "Man is born free but every where he is in chains." ମଣିଷକୁ ଏହି ଶୃଙ୍ଖଳରୁ ମୁକ୍ତ କରିବା ପାଇଁ ସେ ସରକାରର ଗଠନ ପ୍ରଣାଳୀ, ଆଇନର ପ୍ରୟୋଗ ରୀତି, ଧର୍ମର ଶାସନ ଓ ସଂସ୍କାରର ବନ୍ଧନ ବିରୁଦ୍ଧରେ ବିଦ୍ରୋହ କରିବା ପାଇଁ ଜନସାଧାରଣଙ୍କୁ ଆହ୍ୱାନ କରିଥିଲେ । ମଧ୍ୟଯୁଗର ୟୁରୋପରେ ନୂତନ ଚିନ୍ତାର ପରିପନ୍ଥୀ ଥିଲି ଦୁଇଟି ଶକ୍ତି । ପ୍ରଥମ : ସାମନ୍ତବାଦ; ଦ୍ୱିତୀୟ : ରୋମାନ୍ ଧର୍ମଯାଜକ । ସ୍ୱାଧୀନ ଚିନ୍ତାର କଣ୍ଠରୋଧ କରି, ବିଜ୍ଞାନ ଚର୍ଚ୍ଚାର ନିଷେଧ କରି, ନୂତନ ସୃଷ୍ଟିର ସମ୍ଭାବନାକୁ ବ୍ୟାହତ କରି ସେମାନେ ନିଜ ନ୍ୟସ୍ତ-ସ୍ୱାର୍ଥକୁ ବଜାୟ ରଖିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରିଥିଲେ । କିନ୍ତୁ ଫରାସୀ ବିପ୍ଳବର ସଫଳତା ସ୍ୱାଧୀନତା, ସମତା, ଭ୍ରାତୃତ୍ୱବୋଧର ବିଜୟସଙ୍ଗୀତ ସାମନ୍ତବାଦୀ ଦାସତ୍ୱ ବନ୍ଧନକୁ ଛିନ୍ନ ଭିନ୍ନ କରିଦେଲା । ସେଇ ଆଘାତରେ କ୍ଲାସିକ୍ ରଚନା-ରୀତିର ଶୃଙ୍ଖଳ ମଧ୍ୟ ଛିନ୍ନ ହୋଇଗଲା । ଆରମ୍ଭ ହେଲା ସାହିତ୍ୟରେ କଳ୍ପନାବିଳାସ, ଅନୁଭୂତିର ଅବାଧ ଉଚ୍ଛ୍ୱାସ, ବ୍ୟକ୍ତି କୈନ୍ଦ୍ରିକତା, ପ୍ରକୃତି ପ୍ରତି ବିସ୍ମୟ-ବିମୂଢ଼ ସ୍ୱପ୍ନାଚ୍ଛନ୍ନ ଦୃଷ୍ଟି, ଗଭୀର ମାନବିକତା, ଇତିହାସ ପ୍ରତି ଅନୁରାଗ ଏବଂ ଦାର୍ଶନିକ ଅନ୍ତର୍ଦୃଷ୍ଟି । ଏହି ନୂତନ ଯୁଗର ସାହିତ୍ୟ ରୋମାଣ୍ଟିକ ସାହିତ୍ୟ ନାମରେ ଇଂରେଜି ସାହିତ୍ୟରେ ପରିଚିତ ।

ସାହିତ୍ୟରେ ଏହି ଯୁଗ ପରିବର୍ତ୍ତନର ଧାରା ୟୁରୋପରେ ପରିବର୍ତ୍ତିତ ରାଜନୈତିକ ଓ ସାଂସ୍କୃତିକ ଚେତନାର ପରିବର୍ତ୍ତନର ଫଳଶ୍ରୁତି ମାତ୍ର । ମଣିଷର ମୁକ୍ତି-ପିପାସାର ଧୀର ସ୍ରୋତ ସକଳ ପ୍ରତିବନ୍ଧକର ପାଷାଣ ଭେଦକରି ସମଗ୍ର ୟୁରୋପରେ ପ୍ରବାହିତ ହୋଇ ଯାଇଥିଲା । ଯେଉଁ ନବକ୍ଲାସିକ ପନ୍ଥୀ ଏହି ନୂତନ ରୋମାଣ୍ଟିକ ଚିନ୍ତାର ବିରୋଧ କଲେ, ପ୍ରାଚୀନ ପନ୍ଥୀ ନାମରେ ସେମାନେ ସାହିତ୍ୟରେ ଚିହ୍ନିତ ହୋଇ ରହିଗଲେ । ସାହିତ୍ୟ ପ୍ରାଚୀନ ପନ୍ଥୀ ଓ ନୂତନ ପନ୍ଥୀ ଏହିପରି ଦୁଇ ଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ ହୋଇଗଲା । ଗୋଟିଏ ପକ୍ଷେ ରହିଲା ମୃତ୍ୟୁର ଶୀତଳ ସ୍ପର୍ଶ, ଜୀର୍ଣ୍ଣ ବିବର୍ଣ୍ଣ ପୁରାତନର କ୍ଳାନ୍ତିକର ପୁନରାବୃତ୍ତି; ଅନ୍ୟପକ୍ଷେ ରହିଲା ଚଳମାନ ଜୀବନର ଉତ୍ତାପ, ଅନାଗତର ସନ୍ଧାନରେ ନୂତନର ଅଭିସାର । ଗୋଟିଏ ପକ୍ଷେ ରହିଲେ ପୋପ୍, ଡ୍ରାଇଡେନ୍, ଜନସନ୍ ଓ ଏଡିସନ୍ ପ୍ରମୁଖ; ଅନ୍ୟପକ୍ଷେ ରହିଲେ ଲେସିଂ, ଗେଟେ, କୋଲରିଜ୍, ଓ୍ୱାର୍ଡ଼ସ୍ୱାର୍ଥ, ସେଲି, କିଟ୍ସ, ବାୟରନ ପ୍ରମୁଖ ସାହିତ୍ୟିକଗଣ ପ୍ରଥମୋକ୍ତ ଗୋଷ୍ଠୀର ଲେଖକଗଣ ପ୍ରାଚୀନପନ୍ଥୀ କ୍ଲାସିକ୍‌ର ଭକ୍ତ; ଦ୍ୱିତୀୟ ଗୋଷ୍ଠୀର ଲେଖକ ନୂତନ ରୋମାଣ୍ଟିକ ଆନ୍ଦୋଳନର ପ୍ରଧାନ ପ୍ରବକ୍ତା ।

ରୋମାଣ୍ଟିକ ସାହିତ୍ୟର ପ୍ରଧାନ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ

ରୋମାଣ୍ଟିକ ସାହିତ୍ୟର କେତେଗୁଡ଼ିଏ ଲକ୍ଷ୍ୟଣୀୟ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ଏହାକୁ କ୍ଲାସିକ୍ ସାହିତ୍ୟଠାରୁ ଅଲଗା କରି ଚହ୍ନାଇଦିଏ। ଏହି ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟଗୁଡ଼ିକ ହେଲା ରୋମାଣ୍ଟିକ ସାହିତ୍ୟରେ (କ) ବିସ୍ମୟବୋଧ (ଖ) ସୁନ୍ଦରର ପୂଜା (ଗ) ଅତୀତ ପ୍ରତି ମୋହାଚ୍ଛନ୍ନ ଦୃଷ୍ଟି (ଘ) ବିଦ୍ରୋହର ସ୍ୱର (ଙ) ପ୍ରକୃତିପ୍ରେମ (ଚ) ମାନବିକ ମୂଲ୍ୟବୋଧ ଏବଂ ବ୍ୟକ୍ତି-ସତ୍ତାର ସ୍ୱୀକୃତି ଏବଂ (ଛ) ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ନିଃସଙ୍ଗତା।

ଯେଉଁ ବସ୍ତୁ ମଣିଷର ଜ୍ଞାନ ଓ ଧାରଣାର ଊର୍ଦ୍ଧ୍ୱରେ, ତାହା ମନରେ ବିସ୍ମୟଭାବ ସୃଷ୍ଟିକରେ। କବି ବା ସ୍ରଷ୍ଟାର ମନରେ ଏହା ସୃଷ୍ଟି କରେ ରହସ୍ୟମୟ ଜଟିଳତା। ହୃଦୟରେ ସୃଷ୍ଟି ହୁଏ ବିସ୍ମୟବୋଧ। Theodore Watts Dunton ସ୍ରଷ୍ଟାର ଏହି ମାନସିକ ଅବସ୍ଥାକୁ "The Renascence of Wonder" ବୋଲି ଅଭିହିତ କରିଛନ୍ତି। ଇଂରେଜ ଶିଲି ମାର୍ଲୋ ଏବଂ ସ୍କଟ୍‌ଙ୍କ ଭାବକଳ୍ପନା ଇଂରେଜ ରୋମାଣ୍ଟିକ ସାହିତ୍ୟର ରସପିପାସୁ ପାଠକମାନଙ୍କ ମନରେ ଏହିଭଳି ବିସ୍ମୟଭାବ ସୃଷ୍ଟି କରିଥିଲା।

ରୋମାଣ୍ଟିକ ଯୁଗର କବିଗଣ ମୁଖ୍ୟତଃ ଥିଲେ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟର କବି। ଜୀବନର ରୁକ୍ଷତା, ଆବର୍ଜନାକୁ ପରିହାର କରି ସେମାନେ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟର ଜୟଗାନ କରି ଯାଇଛନ୍ତି। ରୋମାଣ୍ଟିକ ଇଂରେଜ କବିମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରୁ କିଟ୍‌ସ୍ ଏ ଦିଗପ୍ରତି ବିଶେଷ ଭାବରେ ଧ୍ୟାନ ଦେଇଥିଲେ। ସେ କାବ୍ୟ ରଚନା କଲାବେଳକୁ ଫରାସୀ ବିପ୍ଲବର ଆଦର୍ଶବାଦ ଓ ଭାବୋନ୍ମାଦନା ପ୍ରାୟ ନିଃଶେଷିତ ହୋଇ ଯାଇଥିଲା। ତେଣୁ କବି କିଟ୍‌ସ ବହିର୍ଜଗତକୁ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଉପେକ୍ଷା କରି ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ସାଧନାରେ ଆତ୍ମନିୟୋଗ କରିଥିଲେ। ଭାରତୀୟ ସାହିତ୍ୟରେ ବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଆରମ୍ଭରେ ବିଶ୍ୱକବି ରବୀନ୍ଦ୍ରନାଥ, ଭକ୍ତକବି ମଧୁସୂଦନଙ୍କ କାବ୍ୟ ସାଧନାରେ ଏହି ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟର ଉପାସନା ମୂଳରେ ଥିଲା ଅଷ୍ଟାଦଶ-ଊନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀ ରୋମାଣ୍ଟିକ କାବ୍ୟ ଆନ୍ଦୋଳନର ପ୍ରେରଣା।

ଅତୀତ ଜୀବନକୁ କେନ୍ଦ୍ରକରି ରୋମାଣ୍ଟିକ ଶିଳ୍ପୀର କାବ୍ୟଚେତନା ସାଧାରଣତଃ ଆବର୍ତ୍ତିତ ହୁଏ। Percyଙ୍କର Reliques of ancient English Poetry ଗ୍ରନ୍ଥରେ ଇଂରେଜ ସାହିତ୍ୟର ବହୁ ପ୍ରାଚୀନ ବୀରଗାଥା, ସଙ୍ଗୀତ ଓ ପ୍ରାଚୀନ କବିତାର ସଙ୍କଳନ କରିଥିଲେ ଏହି କାବ୍ୟ ସଙ୍କଳନର ଭାବସମ୍ପଦ ହିଁ ଇଂରେଜ ସାହିତ୍ୟରେ Romantic Revival ଯୁଗ ପାଇଁ ପ୍ରେରଣା ଯୋଗାଇଥିଲା। ରୋମାଣ୍ଟିକ କବିମାନେ ନିଷ୍ଠୁର ବାସ୍ତବତାଠାରୁ ପଳାୟନ

କରିବା ପାଇଁ ଅତୀତ ଇତିହାସର ଗୌରବମୟ କାହାଣୀ ଓ ଲୋକଗୀତି ଆଡକୁ ଏକ ମୋହାଚ୍ଛନ୍ନ ଦୃଷ୍ଟି ନିକ୍ଷେପ କରୁଥିଲେ । ସ୍କଟ୍ ତାଙ୍କର ଉପନ୍ୟାସ ପାଇଁ ଅତୀତର ଐତିହାସିକ ରୋମାନ୍ସକୁ ଯେପରି ଉପାଦାନ ଭାବରେ ଗ୍ରହଣ କରୁଥିଲେ; ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟରେ ରାଧାନାଥ ରାୟ ମଧ୍ୟ ସେହିପରି ନିଜ କାବ୍ୟମାନଙ୍କ ପାଇଁ ଅତୀତର ଇତିହାସ ଓ କିମ୍ବଦନ୍ତୀରୁ ଉପାଦାନ ସଂଗ୍ରହ କରିଥିଲେ । ଏଇ ପଶ୍ଚାତ୍‌ଦୃଷ୍ଟି ରୋମାଣ୍ଟିକ ସାହିତ୍ୟର ଏକ ବିଶିଷ୍ଟ ଗୁଣ ।

ରୋମୀୟ ଧର୍ମଯାଜକ ଓ ସାମନ୍ତବାଦୀ ସମାଜବ୍ୟବସ୍ଥା ବିରୁଦ୍ଧରେ ବିଦ୍ରୋହ ଘୋଷଣା କରି ରୋମାଣ୍ଟିକ ସାହିତ୍ୟ ଆନ୍ଦୋଳନର ସୂତ୍ରପାତ ହୋଇଥିଲା । ପୁଣି ଫରାସୀ ବିପ୍ଳବର ସାମ୍ୟ, ମୁକ୍ତି, ମୈତ୍ରୀର ବାଣୀ ରୋମାଣ୍ଟିକ ସାହିତ୍ୟ ସ୍ରଷ୍ଟା-ମାନଙ୍କର ପ୍ରକୃତରେ ଥିଲା ମର୍ମବାଣୀ । ତେଣୁ ଓ୍ୱାଡସ୍ୱାର୍ଥ, ଶେଲି ଓ ବାଇରନ୍‌ଙ୍କ କବିତାରେ ଏହି ବିଦ୍ରୋହୀ ଝଡର ବାୟୁସ୍ରୋତ ପରୋକ୍ଷ ବା ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ଭାବରେ ପ୍ରବାହିତ ହେଉଥିବା ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଏ । ଫରାସୀ ସ୍ୱାଧୀନତା ଆନ୍ଦୋଳନ ଓ ନେପୋଲିୟନ୍‌ଙ୍କ ଯୁଦ୍ଧ ଅଭିଯାନ—ଏହାହିଁ ଥିଲା ଏ ଯୁଗର କାବ୍ୟ ସାଧନାର ସାମାଜିକ ପୃଷ୍ଠଭୂମି । ଆମ ଓଡ଼ିଆ ଆଧୁନିକ କାବ୍ୟ ସାହିତ୍ୟରେ ଯେଉଁ ନୂତନ ଦେଶପ୍ରୀତିର ଭାବନା ପ୍ରକଟିତ ହୋଇଥିଲା, ତାହା ଏହି ବିଦ୍ରୋହୀ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀର ପରିଣତି, ରାଧାନାଥ ରାୟଙ୍କ 'ମହାଯାତ୍ରା'ରେ ପ୍ରଚ୍ଛନ୍ନ ଭାବରେ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ଆର୍ଯ୍ୟ ସଂସ୍କୃତିର ପୁନରୁତ୍ଥାନ ଓ ଭାରତର ପ୍ରାଚୀନ ସାମରିକ ଐତିହ୍ୟର ପୁନ-ର୍ଜାଗରଣ ପାଇଁ ତାଙ୍କର ଯେଉଁ ଆହ୍ୱାନ; ସେଥିରେ ରୋମାଣ୍ଟିକ ଯୁଗର ଏଇ ବିଦ୍ରୋହୀ ସ୍ୱାକ୍ଷର ଅଙ୍କିତ ହୋଇଛି ।

ସାହିତ୍ୟରେ ପ୍ରକୃତି ପ୍ରେମ ରୋମାଣ୍ଟିକ କାବ୍ୟ ଆନ୍ଦୋଳନର ସମ୍ଭବତଃ ପ୍ରଧାନ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ । ପୁଣି ସୂକ୍ଷ୍ମ ବାସ୍ତବ ପର୍ଯ୍ୟବେକ୍ଷଣ ଏ ଯୁଗର ପ୍ରକୃତି-ବର୍ଣ୍ଣନାତ୍ମକ କବିତାର ସାଧାରଣ ଗୁଣ । ଓ୍ୱାର୍ଡସ୍ୱାର୍ଥଙ୍କ ଲେଖନୀରେ ପର୍ବତ-ଉପତ୍ୟକା, ନଦୀ-ହ୍ରଦରେ ପରିପୂର୍ଣ୍ଣ ପୃଥିବୀର ଚିରନ୍ତନ, ଅପରିବର୍ତ୍ତନୀୟ ରୂପ ଯେପରି ଜୀବନ୍ତ ହୋଇ ଉଠିଥିଲା; ଶେଲିଙ୍କ କଳ୍ପନାରେ ତାର କ୍ଷଣସ୍ଥାୟୀ ମେଘ-କୁହୁଡି-ଇନ୍ଦ୍ରଧନୁର ଦ୍ରୁତ ବିଳୟମାନ ରୂପରେଖା ସେହିପରି ମୂର୍ତ୍ତିମନ୍ତ ହୋଇ ଉଠିଥିଲା । କିଟ୍‌ସ୍‌ଙ୍କ ପ୍ରକୃତି-ମୂଳକ କବିତାରେ ସାଧାରଣତଃ ମଣିଷ ମନର ପ୍ରତିଛବି ଦେଖାଯାଏ ନାହିଁ । ତାଙ୍କର ଦୃଷ୍ଟିରେ ଏଭଳି ଏକ ସହଜ, ସରଳ, ଆଦିମାନବର ବିସ୍ମୟମୁଗ୍ଧ ଭାବ ଥିଲା, ଯାହାଦ୍ୱାରା ଅତି ପରିଚିତ ଦୃଶ୍ୟରେ ମଧ୍ୟ ସେ ସରସତା ଓ ଆନନ୍ଦ-ଶିହରଣ ସୃଷ୍ଟି କରି ପାରୁଥିଲେ । ସେ ଥିଲେ ବୃକ୍ଷଲତା, ପୁଷ୍ପିତ କୋମଳ ଶ୍ୟାମଳିମାର ଅପୂର୍ବ ଚିତ୍ରକର ।

ଭାରତବର୍ଷର ପ୍ରାଚୀନ ସଂସ୍କୃତ ସାହିତ୍ୟରେ ମଧ୍ୟ ପ୍ରକୃତିର ମନୋଜ୍ଞ ଚିତ୍ର ଅଙ୍କିତ ହୋଇଥିଲା, ଯାହା ଅନ୍ୟ ଦେଶର ପ୍ରାଚୀନ ସାହିତ୍ୟରେ ଦୁର୍ଲ୍ଲଭ । ବାଲ୍ମୀକି, ବ୍ୟାସ, ଭାସ ଓ କାଳିଦାସ ପ୍ରମୁଖ ମହାକବିମାନେ ପ୍ରକୃତିର ଅପରୂପ ରୂପ ନିଜ କାବ୍ୟରେ ଚିତ୍ରଣ କରିଯାଇଛନ୍ତି । କାଳିଦାସଙ୍କ କାବ୍ୟରେ ତ ନଗାଧିରାଜ ହିମାଚଳ; ସଚଳ ସଜଳ ମୌସୁମୀ ମେଘ ସ୍ୱୟଂ ନାୟକ ! କିନ୍ତୁ ଓଡ଼ିଆ ପ୍ରାଚୀନ ମଧ୍ୟଯୁଗୀୟ ସାହିତ୍ୟରେ ପ୍ରକୃତି ପ୍ରାଣ-ହୀନା, ପାଷାଣୀ । ଆଧୁନିକ ଯୁଗରେ ଇଂରେଜୀ ରୋମାଣ୍ଟିକ କବିମାନଙ୍କ ପ୍ରେରଣା ଫଳରେ ପ୍ରକୃତି ଆଧୁନିକ କବିତାରେ ନୂତନ ଜୀବନ ଲାଭ କରିଥିଲା । କବି ରାଧାନାଥ ହେଉଛନ୍ତି ପ୍ରଥମ ପ୍ରକୃତିକବି, ଯାହାଙ୍କ କାବ୍ୟ-କବିତାରେ ପ୍ରକୃତି ଇଚ୍ଛାମୟୀ ଓ ଲୀଳାମୟୀ ରୂପ ଧାରଣ କଲା ।

ଫରାସୀ ବିପ୍ଳବୋତ୍ତର ସାଂସ୍କୃତିକ ଚେତନାର ପ୍ରତିନିଧି ରୋମାଣ୍ଟିକ ଆନ୍ଦୋଳନରେ ବ୍ୟକ୍ତି-ଚେତନାର ପ୍ରଭାବ ପ୍ରତିବିମ୍ବିତ ହେବା ସ୍ୱାଭାବିକ୍ । ପଞ୍ଚଦଶ-ଷୋଡ଼ଶ ଶତାବ୍ଦୀର ରେନେସାଁ କାଳରୁ ୟୁରୋପୀୟ ସାହିତ୍ୟରେ ସାଧାରଣ ମଣିଷର ପ୍ରଭାବ ସ୍ୱୀକୃତ ହୋଇଥିଲା; ଫରାସୀ ବିପ୍ଳବ ପରେ ସେହି ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱ ନୂତନ ଗୁରୁତ୍ୱ ଲାଭକଲା । ଫରାସୀ ଦାର୍ଶନିକ ରୁଷୋ ତାଙ୍କ Confession ଗ୍ରନ୍ଥରେ (୧୭୮୧-୮୮ ରେ ପ୍ରକାଶିତ) ଘୋଷଣା କରିଥିଲେ "I am not made like any one I have seen; I dare believe that I am not made like any one in existence. If I am not better, atleast I am different." ରୁଷୋଙ୍କର ଏହି ସ୍ୱୀକାରୋକ୍ତି ରୋମାଣ୍ଟିକ ଆନ୍ଦୋଳନର ପ୍ରଧାନ ଧ୍ୱନି ବା ସ୍ଲୋଗାନ୍‌ରେ ପରିଣତ ହୋଇଥିଲା । ସମାଜର ଏକ କ୍ଷୁଦ୍ର ଭଗ୍ନାଂଶ ଭାବରେ ନୁହେଁ; ନିଜ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ଏବଂ ସ୍ୱାତନ୍ତ୍ର୍ୟର ଅଧିକାର ବଳରେ ବ୍ୟକ୍ତି ସାହିତ୍ୟରେ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରିବାକୁ ଚାହିଁଲା । କ୍ଲାସିକ କାବ୍ୟ ନାଟକ କିମ୍ବା ନିଓ-କ୍ଲାସିକ୍ କାଳର ଉପନ୍ୟାସରେ ମଣିଷ ଚରିତ୍ର ସାମାଜିକ ଜୀବନର ଏକ ଅଙ୍ଗ ଭାବରେ ଚିତ୍ରିତ ହେଉଥିବାରୁ ତାହା ଥିଲା ଏକ ଟାଇପ ଚରିତ୍ର; କିନ୍ତୁ ରୋମାଣ୍ଟିକ ସାହିତ୍ୟରେ ମଣିଷର ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱକୁ ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଦିଆଯିବା ଫଳରେ ସେ ହେଲା ଏକ ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଚରିତ୍ର; ଯାହା ସାଧାରଣ ଟାଇପ୍ ଚରିତ୍ରଠାରୁ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଭିନ୍ନ ।

ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟରେ ଏହି ବ୍ୟକ୍ତିଚରିତ୍ରର ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ପ୍ରଥମେ ଫକୀର ମୋହନଙ୍କ ଗଳ୍ପ ଉପନ୍ୟାସରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ।

ରୂପ ମଧ୍ୟରେ ଅରୂପର ସନ୍ଧାନ କରିବା; ବିନ୍ଦୁ ମଧ୍ୟରେ ସିନ୍ଧୁର ସ୍ୱାଦ ଆସ୍ୱାଦନ କରିବା ରୋମାଣ୍ଟିକ ସାହିତ୍ୟର ଅନ୍ୟ ଏକ ପ୍ରଧାନ ଗୁଣ । ଇନ୍ଦ୍ରିୟଗ୍ରାହ୍ୟ ପୃଥିବୀରୁ ଇନ୍ଦ୍ରିୟାତୀତ ଭାବାଲୋକରେ ମନକୁ ପହଞ୍ଚାଇବାର ପ୍ରଚେଷ୍ଟା ମଧ୍ୟରେ

ସେମାନେ ଏକ ପ୍ରକାର ନିଃସଙ୍ଗତା ବୋଧ କରନ୍ତି; ଯାହାକୁ କୁହାଯାଏ ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ନିଃସଙ୍ଗତା । ସେଥିପାଇଁ ପ୍ରକୃତି-କବି ଓ୍ୱାର୍ଡସ୍ୱାର୍ଥ ଆମର ସନାତନ ବୈଦିକ ଋଷିମାନଙ୍କ ଭଳି ପ୍ରକୃତି ମଧ୍ୟରେ ଈଶ୍ୱରଙ୍କର ଅବସ୍ଥିତି ଲକ୍ଷ୍ୟ କରି ଶାନ୍ତି ମନ୍ତ୍ର ଉଚ୍ଚାରଣ କରି ଯାଇଛନ୍ତି । ଶେଲି 'ଉପନିଷଦ'ର ସ୍ରଷ୍ଟାଙ୍କ ଭଳି ବିଶ୍ୱର ଅଣୁ-ପରମାଣୁରେ ଐଶୀ ଲୀଳାର ମହିମା ଘୋଷଣା କରି ଯାଇଛନ୍ତି । ଆଉ ଆମର ଭକ୍ତକବି ମଧୁସୂଦନ ? ଇନ୍ଦ୍ରିୟଗ୍ରାହ୍ୟ ରୂପର ରୂପକାର ରାଧାନାଥ ଯେଉଁ ପ୍ରକୃତି ମଧ୍ୟରେ ନଶ୍ୱର ଲୀଳା ଅବଲୋକନ କରିଛନ୍ତି; ଇନ୍ଦ୍ରିୟାତୀତ ଭାବଲୋକର କବି ମଧୁସୂଦନ ସେଠାରେ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରିଛନ୍ତି ନଶ୍ୱର ଲୀଳା ବଦଳରେ ଈଶ୍ୱର ଲୀଳା !

ରୋମାଣ୍ଟିକ ଆନ୍ଦୋଳନର ଗତି ଓ ପରିଣତି

ରୋମାଣ୍ଟିକମାନେ ଦ୍ରଷ୍ଟା ଭାବରେ ଦରିଦ୍ର ନୁହନ୍ତି । ଅଦୃଶ୍ୟକୁ ଦେଖିବା ପାଇଁ ସେମାନଙ୍କ ଆଖିରେ ପଲକ ପଡ଼ୁ ନଥିଲା; ଅଶ୍ରୁତକୁ ଶୁଣିବା ପାଇଁ ସେମାନେ ଉତ୍କର୍ଣ୍ଣ ହୋଇ ରହୁଥିଲେ । କିନ୍ତୁ ସେମାନଙ୍କର ଗୋଟିଏ ଦୋଷ ଥିଲା; ସେମାନେ ଯେହେତୁ ମନେ କରୁଥିଲେ ଯେ, କବି ହେଉଛି ଜଗତର ହିତସାଧକ; ଅସ୍ୱୀକୃତ ଶାସନ ବିଧାୟକ (unrecognised legislator), କବିତା ହେଉଛି ଆବେଗର ପ୍ରକରଣ ମାତ୍ର, ସେଥିପାଇଁ ଯାହା କବିତା ନୁହେଁ; ଏଭଳି ଅନେକ ପଦାର୍ଥ ଉପରେ ସେମାନଙ୍କ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ କିଅଣ, ତାହା ଅସ୍ୱଚ୍ଛ ଅପ୍ରକଟିତ ରହି ଯାଇଥିଲା ।

ନିଃସନ୍ଦେହରେ ଊନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ପ୍ରଥମାର୍ଦ୍ଧରେ ରୋମାଣ୍ଟିକତାର ଚେହେରା ଥିଲା ବନ୍ୟାର ସ୍ରୋତ ଭଳି; ତାହା ଯେପରି ଅନେକ ବନ୍ଧ ଭାଙ୍ଗି ଦେଇଥିଲା; ସେହିପରି ଧୋଇ ନେଇଥିଲା ଅନେକ ଆବର୍ଜନା । କିନ୍ତୁ ସେଇ ସ୍ରୋତରେ ଭଟ୍ଟା ପଡ଼ିବା ପାଇଁ ବିଶେଷ ବିଳମ୍ବ ମଧ୍ୟ ଘଟି ନ ଥିଲା । ଊନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ୟୁରୋପୀୟ ସାହିତ୍ୟ ସ୍ୱଭାବ ବାଦ (Naturalism) ଏବଂ ବାସ୍ତବ-ବାଦର (Realism)ର ମନ୍ଦ୍ର ନିନାଦରେ ମର୍ମରିତ ହୋଇ ଉଠିଥିଲା । କଥା-ସାହିତ୍ୟରେ ବାସ୍ତବବାଦ ଓ କାବ୍ୟ-କବିତାରେ ପ୍ରତୀକବାଦ (Symbolism) ରୋମାଣ୍ଟିକ ଭାବଧାରାର ଗତିପଥରେ ଦୁର୍ଲଂଘ୍ୟ ପ୍ରାଚୀର ଠିଆ କରାଇ ଦେଲା । ଯନ୍ତ୍ର ଶିଳ୍ପର ପ୍ରସାର ଓ ସାମ୍ୟବାଦୀ ବିଚାରଧାରାର ବିକାଶ, ନୂତନ ବୈଜ୍ଞାନିକ ଆବିଷ୍କ୍ରିୟା । ମଣିଷର ଚିନ୍ତା ଓ ଚେତନାରେ ଯେଉଁ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଆଣିଥିଲା; ସେ ଚିନ୍ତାଧାରା ସହିତ ରୋମାଣ୍ଟିକ ଭାବଧାରା ତାଳ ମିଳାଇ ଚାଲି ପାରିଲା ନାହିଁ । ଫଳରେ ଏକ ଐତିହାସିକ ଆନ୍ଦୋଳନ ଭାବରେ ରୋମାଣ୍ଟିକ ଭାବଧାରା ସାହିତ୍ୟ ପାଠକର ସ୍ମୃତିକୋଷରେ ଏକ ଅତୀତର ସ୍ମୃତି ହୋଇ ରହିଗଲା ।

କ୍ଲାସିକ୍ ଓ ରୋମାଣ୍ଟିକ   ଏକ ତୁଳନାତ୍ମକ ବିଚାର

କ୍ଲାସିକ୍ ଓ ରୋମାଣ୍ଟିକ ସାହିତ୍ୟ ମଧ୍ୟରେ ପାର୍ଥକ୍ୟ ଖୁବ୍ ସୂକ୍ଷ୍ମ । ଏହା ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଭାବରେ ପରସ୍ପରର ବିରୋଧୀ ନୁହନ୍ତି । ବରଂ କ୍ଲାସିକ୍ ସାହିତ୍ୟରେ ରୋମାଣ୍ଟିକ ଭାବ ପ୍ରବଣତା ଏବଂ ରୋମାଣ୍ଟିକ ସାହିତ୍ୟରେ କ୍ଲାସିକର ସଂଯତ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ବିନ୍ଦୁ ସମନ୍ୱୟରେ ଉପଲବ୍ଧ ହୁଏ ।

ସ୍ରଷ୍ଟା ଯେତେବେଳେ ଜଗତ ଓ ଜୀବନର ଘଟନାକୁ ନିୟମ ଓ ଶୃଙ୍ଖଳା ମଧ୍ୟରେ ଧୀର ସ୍ଥିର ଭାବରେ ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ କରେ, ସେତେବେଳେ ତାର ଦୃଷ୍ଟି ହୁଏ କ୍ଲାସିକାଲ୍; କିନ୍ତୁ ସେ ଯେତେବେଳେ ନିଜସ୍ୱ ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀରେ ତାକୁ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରେ ସେତେବେଳେ ସେ ହୁଏ ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ।

ରୋମାଣ୍ଟିକ କଳ୍ପନା ମଣିଷର ହୃଦୟକୁ ଆନ୍ଦୋଳିତ, ଉଦ୍‌ବେଳିତ କରେ; କ୍ଲାସିକର ଦୃଷ୍ଟି ହୃଦୟକୁ ସଂଯତ ଓ ସହିତ କରେ । ରୋମାଣ୍ଟିକ ଦୃଷ୍ଟି ଅଶାନ୍ତ, ବିଦ୍ରୋହୀ; କ୍ଲାସିକାଲ୍ ଦୃଷ୍ଟି ଶାନ୍ତ, ସ୍ଥିର । ରୋମାଣ୍ଟିକ କବି କାବ୍ୟ ରଚନାରେ ହୃଦୟ ପ୍ରେରଣାର ଅଧୀନ; କ୍ଲାସିକ୍ ତାର ସେଇ ହୃଦୟ-ବୃତ୍ତିର ପ୍ରଭୁ !

Stendhallଙ୍କ ଭାଷାରେ, "Romanticism is at any time, the art of the day; classicism the art of the day-before." ସେହିପରି Phelpsଙ୍କ ଭାଷାରେ, କ୍ଲାସିକ ସୃଷ୍ଟିରେ ସସୀମର ରୂପ ଫୁଟେ; ରୋମାଣ୍ଟିକର ଦୃଷ୍ଟିରେ ଉଦ୍ଭାସିତ ହୁଏ ସୀମାହୀନର ସ୍ୱରୂପ ! ('Classic art portrays the finite, Romantic art the infinite"/

କ୍ଲାସିକ୍ ସାହିତ୍ୟର ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ମୁଖ୍ୟତଃ ସଙ୍ଗତି ଓ ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ସାଧନରେ; ରୋମାଣ୍ଟିକ ସାହିତ୍ୟର ବିଶେଷତ୍ୱ କଳ୍ପନାର ସୁଦୂରପ୍ରସାରୀ ବିସ୍ତାରରେ । ଗୋଟିକର ଆବେଦନ ପ୍ରକାଶର ପରିଣତିରେ; ଅନ୍ୟଟିର ଆବେଦନ ବ୍ୟଞ୍ଜନାର ବିନ୍ୟାସରେ ।

ରୋମାଣ୍ଟିସିଜିମ୍‌ର ଶେଷଦାନ

ରୋମାଣ୍ଟିସିଜିମ୍ ସାହିତ୍ୟର ଇତିହାସରେ ଆକ୍ଷରିକ ଅର୍ଥରେ ଏକ ବିପ୍ଳବ ଆଣିଥିଲା । ଶତାବ୍ଦୀବ୍ୟାପୀ କ୍ଲାସିକ୍‌ବାଦର ଶାସ୍ତ୍ରୀୟ ଶୃଙ୍ଖଳା ବିରୁଦ୍ଧରେ ରୋମାଣ୍ଟି-ସିଜିମ୍ ଏ ଯୁଦ୍ଧ ଘୋଷଣା କରି ନଥିଲେ ସାହିତ୍ୟରେ ନୂତନ ଚିନ୍ତାର ବାଟ ଫିଟି ନଥାନ୍ତା; କିନ୍ତୁ ଯେଉଁ ରୋମାଣ୍ଟିସିଜିମ୍ ସାହିତ୍ୟରେ ନୂତନତାର ଅଗ୍ରଦୂତ ଭାବରେ ସପ୍ତଦଶ-ଅଷ୍ଟାଦଶ ଶତାବ୍ଦୀରେ ଏକ ପ୍ରଚଣ୍ଡ ଝଡ଼ଭଳି ସାହିତ୍ୟର ଦରବାରରେ

ପ୍ରବେଶ କରି ପାଠକ ଓ ସମାଲୋଚକମାନଙ୍କୁ ଚକିତ କରି ଦେଇଥିଲା, ଊନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଆରମ୍ଭରେ ସ୍ୱଭାବବାଦ ଓ ବାସ୍ତବବାଦର ଅଭ୍ୟୁଦୟ ଫଳରେ ସେ ଝଡ଼ ହଠାତ୍ ତାର ବେଗ ହରାଇ ଭାସମାନ ଲଘୁ ମେଘଖଣ୍ଡରେ ପରିଣତ ହୋଇଗଲା । ସ୍ୱଭାବବାଦ (Naturalism)ର ପ୍ରଧାନ ଉଦ୍‌ଗାତା ଫରାସୀ କଥାସାହିତ୍ୟିକ ଏମିଲ୍ ଜୋଲା ୧୮୮୦ ମସିହାରେ ପ୍ରକାଶିତ ତାଙ୍କ "Naturalism in the Theatre" ପ୍ରବନ୍ଧରେ ରୋମାଣ୍ଟିସିଜିମ୍‌ର ଏ ପରିଣତି ସମ୍ପର୍କରେ ଏକ ଚମତ୍କାର ଚିତ୍ର ଅଙ୍କନ କରିଛନ୍ତି । ତାଙ୍କ ଭାଷାରେ "It is a violent reaction against classical literature, it is the first rebellious application to literature that writers make of their regained liberty. They break windows, they became intoxicated with their shouts, they rush into excess out of a need for protest. The movement is so irresistible that it carries every thing along with it, not only does literature blaze up, but painting, sculpture and even music become romantic. × × × And you are surprised when you perceive after a quarter of century that romaticism is in its last agony, slowly dying its fine death. × × × Romanticism which corresponded to nothing lasting, which was simple an anxious nostalgia for the old order and a bugle call to battle, collapsed before naturalism."

ଫରାସୀ ବିପ୍ଳବର ଉଦ୍ଦାମ ଗଣଚେତନା ଭିତରୁ ଯେଉଁ ରୋମାଣ୍ଟିସିଜିମ୍ ପ୍ରେରଣା ନେଇ, ଜୋଲାଙ୍କ ଭାଷାରେ କେବଳ ସାହିତ୍ୟ ନୁହେଁ, ଭାସ୍କର୍ଯ୍ୟ, ଚିତ୍ରକଳା ଓ ସଙ୍ଗୀତ କଳା ଉପରେ ମଧ୍ୟ ଅଖଣ୍ଡ ପ୍ରଭାବ ବିସ୍ତାର କରିଥିଲା, ତାର ଅକାଳ ମୃତ୍ୟୁର ଏକମାତ୍ର କାରଣ କଅଣ ସେ ପ୍ରାଚୀନ ସମାଜ ବ୍ୟବସ୍ଥାର ଏକ ଗୁହ୍ୟ କାତର ଅସ୍ଥାୟୀ ପ୍ରତିଧ୍ୱନି ? କେଉଁ ଅନାଗତ ସଂଗ୍ରାମର ସୂଚନାତ୍ମକ ଶିଂଗାଧ୍ୱନି ହିଁ ଥିଲା ତାର ଏକମାତ୍ର ଜନ୍ମସୂତ୍ର ? ସ୍ୱଭାବବାଦର ଆବିର୍ଭାବ ସହିତ ରୋମାଣ୍ଟିସିଜିମ୍‌ର ସ୍ୱର୍ଣ୍ଣଯୁଗ ଶେଷ ହୋଇଗଲା ।

ମାତ୍ର ଚଉଠ ଶତାବ୍ଦୀ କାଳ ମଧ୍ୟରେ ରୋମାଣ୍ଟିସିଜିମ୍ ଯେ ତାର ବେଗ ଓ ରଙ୍ଗ ହରାଇ ଗତିହୀନ, ବିବର୍ଣ୍ଣ ହୋଇଗଲା, ତାର କାରଣ ଶିଳ୍ପବିପ୍ଳବ ଏବଂ ବିଜ୍ଞାନର

ଅଭୂତପୂର୍ବ ଅଗ୍ରଗତି । ବିଜ୍ଞାନ, ପ୍ରଯୁକ୍ତିବିଦ୍ୟା ଓ ସମାଜ ବିଦ୍ୟାର ପ୍ରସାର ଫଳରେ ମଣିଷ କ୍ରମଶଃ ବାସ୍ତବବାଦୀ ହୋଇଉଠିଲା । ଯେଉଁ ସ୍ୱପ୍ନଗୃଷ୍ଣ ସ୍ରୋତୋଚ୍ଛ୍ୱାସ, ଭାବପ୍ରବଣତାକୁ ମୂଳଧନ କରି ରୋମାଣ୍ଟିକ ସାହିତ୍ୟର ବିକାଶ; ଯୁକ୍ତିନିର୍ଭର ବୈଜ୍ଞାନିକ ଚେତନାର ପ୍ରସାର ଫଳରେ ସେ ଭାବପ୍ରବଣତା ମଣିଷ ହୃଦୟରୁ ସ୍ଥାନଚ୍ୟୁତ ହେଲା । ପୁଣି ମଣିଷ ମନର ଅନ୍ଧକାର କୋଣରେ ରୋମାନ୍ସର ଯେଉଁ ଶେଷ ଆଶ୍ରୟସ୍ଥଳ ଥିଲା, ଫ୍ରଏଡଙ୍କ ମନୋବୈଜ୍ଞାନିକ ବିଶ୍ଳେଷଣାତ୍ମକ ଟର୍ଚ୍ଚଲାଇଟ୍‌ର ଆଲୋକରେ ସେ ଅନ୍ଧକାର ଦୂର ହୋଇଗଲା । ଫଳରେ ନୂତନ ସୂର୍ଯ୍ୟୋଦୟର ସ୍ୱପ୍ନରେ ଉଷାଲୋକର ଆଗୁଆ ବାହିନୀ ଭାବରେ ଯେଉଁ ସ୍ୱପ୍ନଭୋଜୀ ରୋମାଣ୍ଟିକ ସାହିତ୍ୟିକମାନେ ସପ୍ତଦଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଶେଷ ଓ ଅଷ୍ଟାଦଶ ଶତାବ୍ଦୀର ୟୁରୋପୀୟ ସାହିତ୍ୟକୁ ମହା ଜନାଦରେ ପ୍ରକମ୍ପିତ କରିଥିଲେ; ଯେଉଁମାନଙ୍କ ପ୍ରେରଣା ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟରେ ସବୁଜ ଯୁଗର କାବ୍ୟ-ଶିଳ୍ପୀମାନଙ୍କୁ ମଧ୍ୟ ବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ତୃତୀୟ ଦଶକରେ ମନ୍ତ୍ରମୁଗ୍ଧ କରି ରଖିଥିଲା; ସେମାନେ ଅଷ୍ଟାଦଶ ଶତାବ୍ଦୀର ମଧ୍ୟଭାଗ ଓ ଊନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ପ୍ରଥମାର୍ଦ୍ଧରେ ୟୁରୋପୀୟ ସାହିତ୍ୟରେ ସ୍ୱଭାବବାଦୀ ଓ ବାସ୍ତବବାଦୀ ସାହିତ୍ୟିକମାନଙ୍କୁ ବାଟ ଛାଡ଼ି ଦେବାକୁ ବାଧ୍ୟ ହୋଇଥିଲେ । ରୋମାଣ୍ଟିସିଜିମ୍‌ର ସ୍ରୋତ ଏହା ଫଳରେ କ୍ଷୀଣତର ହୋଇ ଯାଇଥିଲା; କିନ୍ତୁ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଶୁଷ୍କ ହୋଇଯାଇ ନଥିଲା । ନବ-ରୋମାଣ୍ଟିସିଜିମ୍ (Neo-Romanticism) ନାମରେ ପୁଣି ରୂପ ପରିବର୍ତ୍ତନ କରି ଏହା ସାହିତ୍ୟ-ସ୍ରୋତରେ ପରବର୍ତ୍ତୀ କାଳରେ ସୃଷ୍ଟି କରିଥିଲା ଫେନିଳ-ଉଚ୍ଛ୍ୱାସ ।

ବାସ୍ତବବାଦ

(Realism)

ଊନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀ ପଶ୍ଚିମ ୟୁରୋପ ଏବଂ ଉତ୍ତର ଆମେରିକାର ଇତିହାସରେ ଏକ କ୍ରାନ୍ତିକାରୀ କାଳ । ଶିଳ୍ପବିପ୍ଳବ, ନୂତନ ବୈଜ୍ଞାନିକ ଆବିଷ୍କାର ଏବଂ ରାଜନୈତିକ ପଟପରିବର୍ତ୍ତନର ପ୍ରଭାବ ସମଗ୍ର ୟୁରୋପ ଓ ଆମେରିକାର ଜନଜୀବନ ଓ ଜନମାନସରେ ସୁଦୂରପ୍ରସାରୀ ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ସୃଷ୍ଟି କରିଥିଲା । ଇଟାଲି ଓ ଜର୍ମାନ୍‌ର ଏକୀକରଣ, ଫ୍ରାଙ୍କୋ-ପ୍ରସିୟାନ୍ ଯୁଦ୍ଧ ଓ ଆମେରିକା ଗୃହଯୁଦ୍ଧ ରାଜନୈତିକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଯେପରି ବୈପ୍ଳବିକ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଆଣିଦେଇଥିଲା, ଶିଳ୍ପବିପ୍ଳବ ଫଳରେ ନୂଆ ନୂଆ ସହର ନିର୍ମାଣ, ବିଭିନ୍ନ କଳ କାରଖାନା ପ୍ରତିଷ୍ଠା ଫଳରେ ୟୁରୋପ ଆମେରିକାର ସାମାଜିକ ଜୀବନର ଚେହେରା ମଧ୍ୟ ସେହିପରି ଓଲଟ ପାଲଟ ହୋଇ ଯାଇଥିଲା । ଷ୍ଟକ୍‌ଟନ୍ ଓ ଡାର୍ଲିଂଟନ୍ ମଧ୍ୟରେ ପ୍ରଥମ ବାଷ୍ପୀୟଯାନ ଚଳପ୍ରଚଳ ପାଇଁ ୧୮୨୫ରେ ରେଲ ଲାଇନ୍ ନିର୍ମାଣ, ୧୮୪୮ରେ କାଲିଫର୍ଣ୍ଣିୟା ଓ ୧୮୫ ରେ ଅଷ୍ଟ୍ରେଲିୟାରେ ସ୍ୱର୍ଣ୍ଣଖଣିର ସନ୍ଧାନ, ୧୮୫୯ରେ ଆମେରିକାରେ ତୈଳକୂପର ଆବିଷ୍କାର ପ୍ରଭୃତି ଉପରେ ମଣିଷର ବିଜୟ-ଇତିହାସ ଯେପରି ରଚନା କରି ଚାଲିଥିଲା; ଖଣି, ଖାଦାନ, କାରଖାନାର କୁଲି, ଶ୍ରମିକ, ମଜଦୁର୍ ପ୍ରଭୃତି ଯେଉଁମାନେ ଏ ବିଜୟ-ସଂଗ୍ରାମର ସୈନିକ ଥିଲେ, ସେମାନଙ୍କୁ ଶୋଷଣ କରିବା ପାଇଁ ପୁଂଜିପତି, ଖଣିମାଲିକ, ଶିଳ୍ପପତିମାନେ ମଧ୍ୟ ସେହିପରି ନିପୀଡ଼ନ, ଅତ୍ୟାଚାରର ନୂତନ କୌଶଳ ଆବିଷ୍କାର କରି ଚାଲିଥିଲେ । ୧୮୩୧ରେ ଲିଅନ୍ ସହରରେ ସିଲ୍କ୍ ବୟନକାରୀମାନଙ୍କ ବିଦ୍ରୋହ ଏବଂ ୧୮୪୪ ସିଲେସିୟା ଓ ବୋହେମିୟାର ବସ୍ତ୍ରବୟନକାରୀମାନଙ୍କ ଦଙ୍ଗା ହଙ୍ଗାମା ଫଳରେ ଏହି ଶୋଷଣ ଅତ୍ୟାଚାର ବିରୁଦ୍ଧରେ ଐକ୍ୟବଦ୍ଧ ଦଳିତ ଶ୍ରମିକ ଜନତାର ଉଦାତ୍ତ କଣ୍ଠସ୍ୱର ଉଚ୍ଚାରିତ ହୋଇଥିଲା । ଏହା ଫଳରେ ପ୍ରଥମ ଥର ଶ୍ରମିକମାନଙ୍କ ସ୍ୱାର୍ଥ ସଂରକ୍ଷଣ ପାଇଁ ୧୮୪ ରେ ଫ୍ରାନ୍‌ସରେ ଏକ ନୂତନ ଆଇନ୍ ପ୍ରଣୟନ କରାଗଲା । ୧୮୪ ‘ରେ ଗୃହୀତ Ashley’s ଆଇନ ବଳରେ ଶିଶୁମାନଙ୍କୁ ଶ୍ରମିକ ଭାବରେ ନିଯୁକ୍ତ କରାଯିବା ନିଷିଦ୍ଧ କରାଗଲା । କିଛି ଦିନ ପରେ ୧୮୪୪ ମସିହାରେ ଗ୍ରାହାମ୍ କାରଖାନା ଆଇନ ଦ୍ୱାରା ବାଳକ ଓ ମହିଳା ଶ୍ରମିକମାନଙ୍କ କାର୍ଯ୍ୟକାଳର ସୀମା ହ୍ରାସ କରି ଦିଆଗଲା । ଶ୍ରମିକମାନଙ୍କୁ ନିଜ ଦାବୀ ହାସଲ ପାଇଁ ସଂଘବଦ୍ଧ ହେବା

ପାଇଁ ସୁଯୋଗ ଦିଆଗଲା । ସେମାନେ ଐକ୍ୟବଦ୍ଧ ହୋଇ ୧୮୪୩ରେ ଇଂଲଣ୍ଡରେ ସମବାୟ ସମିତିମାନ ଗଠନ କଲେ । ୧୮୪୪ରେ ଜର୍ମାନରେ ଶ୍ରମିକସଂଘ ମଧ୍ୟ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ହେଲା ।

ମଣିଷ ବୁଦ୍ଧି ବଳରେ ବୈଜ୍ଞାନିକ ଆବିଷ୍କ୍ରିୟା ଦ୍ୱାରା ଯେପରି ପ୍ରକୃତିର ଐଶ୍ୱର୍ଯ୍ୟକୁ ନିଜର କରାୟତ୍ତ କରି ପାରିଲା; ତାର ନ୍ୟସ୍ତସ୍ୱାର୍ଥ ପୁଞ୍ଜିବାଦୀ ମନୋବୃତ୍ତି ସେହିପରି ସରଳବିଶ୍ୱାସୀ ଶ୍ରମିକମାନଙ୍କୁ ଶୋଷଣ ପାଇଁ ତାକୁ ପ୍ରଲୁବ୍ଧ କରିଥିଲା । ତାର ସ୍ୱାଭାବିକ ପରିଣତି ସ୍ୱରୂପ ଶ୍ରେଣୀ-ବିଭକ୍ତ ସମାଜ ବ୍ୟବସ୍ଥା ବିରୁଦ୍ଧରେ ବିଦ୍ରୋହର ସ୍ୱର ମଧ୍ୟ ଉତ୍ତୋଳିତ ହେଲା । ନିପୀଡ଼ିତ ଶ୍ରେଣୀର ଲୋକେ ଐକ୍ୟବଦ୍ଧ ହୋଇ ନିଜର ଦାବୀ ହାସଲ କରିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କଲେ । ଏଭଳି ଅଭୂତପୂର୍ବ ସଂଘର୍ଷ ଓ ସମନ୍ୱୟର ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ୟୁରୋପ ଆମେରିକାର ସାଂସ୍କୃତିକ ଚେତନାରେ ଏକ ନୂତନ ସଙ୍କଟ ସୃଷ୍ଟି କରିଥିଲା । ସେଇ ସଙ୍କଟର ରାସ୍ତା ଦେଇ ଜନ୍ମ ନେଲା ସାହିତ୍ୟରେ ନୂତନ ମତବାଦ—ସ୍ୱଭାବବାଦ (Naturalism) ଏବଂ ବାସ୍ତବବାଦ (Realism) ।

ସ୍ୱଭାବବାଦ ଓ ବାସ୍ତବବାଦ ମଧ୍ୟରେ ପାର୍ଥକ୍ୟ ଅତ୍ୟନ୍ତ କ୍ଷୀଣ । ଉଭୟ ମତବାଦ ସାହିତ୍ୟ ଓ ଶିଳ୍ପରେ ସମାଜ ଓ ବ୍ୟକ୍ତି ଜୀବନରେ ପ୍ରକୃତରେ ଯେଉଁ ଘଟଣା ଘଟୁଛି; ଯେଉଁ ସମସ୍ୟା ଦ୍ୱାରା ବ୍ୟକ୍ତି ଓ ସମାଜ ଜର୍ଜ୍ଜରିତ; ସେଇ ସ୍ୱାଭାବିକ ଘଟଣା ଓ ସମସ୍ୟାକୁ ଉପସ୍ଥାପିତ କରିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରିଥିଲେ । ତେଣୁ ଉଭୟ ମତବାଦ ସ୍ୱପ୍ନପ୍ରବଣ, ପଳାୟନପନ୍ଥୀ, ଅତୀତମୋହଗ୍ରସ୍ତ ରୋମାଣ୍ଟିସିଜିମ୍‌ର ବିରୋଧୀ ଏବଂ ସମସାମୟିକ ଜୀବନର ବାସ୍ତବ ରୂପାୟନରେ ଆଗ୍ରହଶୀଳ । ଏ ଦୁଇ ମତବାଦ ମଧ୍ୟରେ ତାରତମ୍ୟ ମାତ୍ରାଗତ; ସଂକ୍ଷେପରେ କହିବାକୁ ଗଲେ 'ସ୍ୱଭାବବାଦ' 'ବାସ୍ତବବାଦର' ଏକ ଉଗ୍ରରୂପ । ପ୍ରାଚୀନ ଦର୍ଶନ ଶାସ୍ତ୍ରରେ ବସ୍ତୁବାଦ (Materialism) ଓ ଆନନ୍ଦବାଦ (Epicureanism) ମଧ୍ୟରେ ପାର୍ଥକ୍ୟ ଚିହ୍ନିତ କରିବା ପାଇଁ ସ୍ୱଭାବବାଦ (Naturalism) ଶବ୍ଦକୁ ବ୍ୟବହାର କରା ଯାଉଥିଲା । ଊନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀରେ ରୋମାଣ୍ଟିସିଜିମ୍ ବିରୁଦ୍ଧରେ ଏକ ବୈଜ୍ଞାନିକ ଦୃଷ୍ଟିସମ୍ପନ୍ନ ବାସ୍ତବମୁଖୀ ସାହିତ୍ୟିକ ଅଭିମୁଖ୍ୟ ଭାବରେ ଏହା ଏମିଲ୍ ଜୋଲା ପ୍ରମୁଖ ସାହିତ୍ୟିକମାନଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ବ୍ୟବହୃତ ହେଲା । ଏହା କିଛି ଦିନ ବାସ୍ତବବାଦୀ ଆନ୍ଦୋଳନ ସହିତ ସମାନ୍ତରାଳ ଭାବରେ ଗତି କରିବା ପରେ ସମୟକ୍ରମେ ନିଜ ଗତିର ତୀବ୍ରତା ହରାଇ ବସିଲା । ବାସ୍ତବବାଦ ସହିତ 'ସ୍ୱଭାବବାଦ'ର ପାର୍ଥକ୍ୟ ଖୁବ୍ ଅସ୍ପଷ୍ଟ । ଏ ସମ୍ପର୍କରେ Lilian Furst ଏବଂ Peter Skrine ସେମାନଙ୍କ "Naturalism" ଗ୍ରନ୍ଥରେ ଉଲ୍ଲେଖ କରିଛନ୍ତି, "Naturalism does differ from Realism but is not independent of

it.'' 'ସ୍ୱଭାବବାଦ' 'ବାସ୍ତବବାଦ' ଠାରୁ ଅଲଗା; କିନ୍ତୁ ବାସ୍ତବବାଦକୁ ବାଦ୍ ଦେଇ ତାର କୌଣସି ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଅସ୍ତିତ୍ୱ ନାହିଁ । ହାତଠାରୁ ଗୋଡ଼ ଅଲଗା ହେଲେ ମଧ୍ୟ ସେମାନେ ଯେପରି ଗୋଟିଏ ଦେହର ଦୁଇଟି ଅଙ୍ଗମାତ୍ର; ଦେହକୁ ବାଦ୍ ଦେଇ ସେମାନଙ୍କ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ମହତ୍ତ୍ୱ ଉପଲବ୍ଧି କରିବା ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ; ସେହିପରି ସ୍ୱଭାବବାଦ ଓ ବାସ୍ତବବାଦ ଗୋଟିଏ ସମସ୍ତ, ଗୋଟିଏ ଭାବନାର ଦୁଇଟି ସମଧର୍ମୀ ଶିଳ୍ପଭାଷ୍ୟ । ଗୋଟିକୁ ଭଲ କରି ନ ବୁଝିଲେ ଅନ୍ୟଟିର ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ସ୍ପଷ୍ଟ ଭାବରେ ଉପଲବ୍ଧି କରିବା ସହଜ ହେବ ନାହିଁ । ତେଣୁ ବାସ୍ତବବାଦର ପ୍ରକୃତ ସ୍ୱରୂପ ଏବଂ ଐତିହାସିକ ଭୂମିକା ବୁଝିବାକୁ ହେଲେ ସ୍ୱଭାବବାଦର ଉତ୍ପତ୍ତି ଓ ବିକାଶଧାରା ସମ୍ପର୍କରେ ଏକ ମୋଟାମୋଟି ଧାରଣାର ଅନିବାର୍ଯ୍ୟ ଆବଶ୍ୟକତା ରହିଛି ।

ସ୍ୱଭାବବାଦର ରୂପରେଖ

ସ୍ୱଭାବବାଦ ହେଉଛି ଊନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଏକ ପ୍ରଖର ସାହିତ୍ୟିକ ଆନ୍ଦୋଳନ, ଯାହା ବାସ୍ତବବାଦ ମଧ୍ୟରେ ଜନ୍ମଗ୍ରହଣ କରି ବସ୍ତୁବାଦ, ଡାରଉଇନ୍‌ଙ୍କ ପ୍ରାଣୀବିଜ୍ଞାନ ତତ୍ତ୍ୱ ଏବଂ Tainଙ୍କ ଅଦୃଷ୍ଟବାଦକୁ ଆତ୍ମସାତ୍ କରିଥିଲା । ବାସ୍ତବବାଦୀ ସାହିତ୍ୟିକମାନେ ସାହିତ୍ୟର ଶୈଳୀ (form) ଓ ସତ୍ୟତା (truth) ମଧ୍ୟରେ ସମନ୍ୱୟ ସାଧନ ଲାଗି ପ୍ରଚେଷ୍ଟା କରୁଥିବା ବେଳେ ସ୍ୱଭାବବାଦୀମାନେ ସାହିତ୍ୟରେ ସାମାଜିକ ପରିବେଶର ନିଖୁଣ ଚିତ୍ର ଅଙ୍କନ କରି ମଣିଷର ପ୍ରକୃତ ଓ ବୁର୍ଜୁୟା ସମାଜର ଦୋଷ ତ୍ରୁଟି ପ୍ରତି ଅଙ୍ଗୁଳି ନିର୍ଦ୍ଦେଶ କରୁଥିଲେ ।

ସ୍ୱଭାବବାଦୀମାନେ ମଣିଷର ସ୍ୱଭାବ ଓ ତାର ଅଦୃଷ୍ଟକୁ ନିଜ ସାହିତ୍ୟର ପ୍ରଧାନ ବିଷୟବସ୍ତୁ ଭାବରେ ଗ୍ରହଣ କରିଥିଲେ । ସେମାନେ ବିଶ୍ୱାସ କରୁଥିଲେ ଯେ, ବିଶ୍ୱପ୍ରକୃତି ଓ ମଣିଷ ପ୍ରକୃତି ଏକ ସ୍ୱାଧୀନ ପ୍ରାକୃତିକ ନିୟମରେ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଛି । କୌଣସି ଅତି ପ୍ରାକୃତ (Super natural) ଶକ୍ତି ଏହାକୁ ସୃଷ୍ଟି କରି ନାହିଁ । ବିଶ୍ୱପ୍ରକୃତି ସ୍ୱୟଂନିୟନ୍ତ୍ରିତ ଏବଂ ସ୍ୱୟଂ ପରିଚାଳିତ । ସ୍ୱଭାବବାଦୀ ଲେଖକ-ମାନେ ଜୀବନ ସମ୍ପର୍କରେ କୌଣସି ସଂସ୍କାର ବା ଆଦର୍ଶବାଦରେ ବିଶ୍ୱାସ କରୁ ନଥିଲେ । ବୈଜ୍ଞାନିକ ଭଳି ନୈର୍ବ୍ୟକ୍ତିକ ଭାବରେ ଜୀବନକୁ ପର୍ଯ୍ୟବେକ୍ଷଣ କରିବା ଥିଲା ସେମାନଙ୍କର ଲକ୍ଷ୍ୟ । ଜୀବନର କ୍ଲେଦାକ୍ତ, ଘୃଣ୍ୟ ଦିଗ ମଧ୍ୟ ସେମାନଙ୍କ ପର୍ଯ୍ୟବେକ୍ଷଣ ମଧ୍ୟ ଦେଇ ପାଠକ ସମ୍ମୁଖରେ ପ୍ରକଟିତ ହେଉଥିଲା । ସେମାନଙ୍କ ମତରେ ସାହିତ୍ୟରେ କୌଣସି ପଦାର୍ଥ ଘୃଣ୍ୟ, ଅଶ୍ଳୀଳ ଅଥବା ଅପାଂକ୍ତେୟ ନୁହେଁ । ଜୀବନର ତୁଚ୍ଛ ଘଟଣାବଳୀ ମଧ୍ୟ ସେମାନଙ୍କ ସୂକ୍ଷ୍ମ ବର୍ଣ୍ଣନା ମଧ୍ୟରେ ଜୀବନ୍ତ ଭାବରେ ଚିତ୍ରିତ ହେଉଥିଲା । ଏମିଲ ଜୋଲା, ଗୁସ୍ତାଭ୍ ଫ୍ଲବେୟାରଙ୍କ ଉପନ୍ୟାସରେ ଆମେ ଏଭଳି ଚିତ୍ରଣ ସହଜରେ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରିପାରୁ ।

ସ୍ୱଭାବବାଦୀ ସାହିତ୍ୟିକମାନଙ୍କ ଏହି ସାହିତ୍ୟ ଚିନ୍ତା ପଛରେ ଡାରୱିନ୍‌ଙ୍କ ପ୍ରାଣୀବିଜ୍ଞାନତତ୍ତ୍ୱ ପ୍ରେରଣାର ଉତ୍ସ ଭଳି କାର୍ଯ୍ୟ କରିଥିଲା । ସେ ପ୍ରମାଣ କରିଥିଲେ ଯେ ଆଦିମାନବ ବାନରର ବଂଶଧର । ବିବର୍ତ୍ତନବାଦ ଅନୁସାରେ ବାନର ନରରେ ପରିଣତ ହୋଇଛି । ଏହି ବୈଜ୍ଞାନିକ ସତ୍ୟ ଜୀବଜଗତ ସମ୍ପର୍କରେ ହଠାତ୍ ଲୋକମାନଙ୍କ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣକୁ ବଦଳାଇ ଦେଲା । ରୋମାଣ୍ଟିକ୍‌ମାନେ ମଣିଷକୁ ଦେବଶିଶୁ ଭାବରେ କଳ୍ପନା କରି ତାକୁ ସ୍ୱପ୍ନ-ଲୋକରେ ଅବସ୍ଥାପିତ କରିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରିଥିଲେ । ସେହି ସ୍ୱର୍ଗଚ୍ୟୁତ ଦେବଶିଶୁ ହଠାତ୍ ବାନରର ବଂଶଧର ଭାବରେ ଭୂପତିତ ହୋଇ ସ୍ୱଭାବବାଦୀମାନଙ୍କ ହାତରେ ଏକ ଉନ୍ନତ ପଶୁ ଭାବରେ ସାହିତ୍ୟ ଦରବାରରେ ଉପସ୍ଥିତ ହେଲା । ମଣିଷ ଭିତରେ ଦେବତ୍ୱ ଅପେକ୍ଷା ପଶୁତ୍ୱ ଯେ ଅଧିକ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ପ୍ରବୃତ୍ତି; କେବଳ ସାମାଜିକ ବିଧିର ନିୟନ୍ତ୍ରଣ ମାନି ମଣିଷ ସେହି ପ୍ରବୃତ୍ତିକୁ ଦମନ କରି ରଖିଛି; ସୁବିଧା ପାଇବାମାତ୍ରେ ତାଠାରେ ସେଇ ପାଶବିକ ପ୍ରବୃତ୍ତି ପ୍ରକାଶିତ ହୋଇ ନାନା ହିଂସାତ୍ମକ କାର୍ଯ୍ୟ ଓ ଯୌନ ଅପରାଧ ଘଟାଇଥାଏ; ସ୍ୱଭାବବାଦୀମାନଙ୍କ ଗଳ୍ପ, ଉପନ୍ୟାସ, ନାଟକ ଇତ୍ୟାଦିରେ ଏହି ସତ୍ୟ ପ୍ରକଟିତ ହୋଇଥିଲା । ପୁଣି ପ୍ରାକୃତିକ ନିୟମରେ ବଂଶାନୁକ୍ରମିକ (heredity) ଗୁଣ ମଣିଷ ଜନ୍ମ ସୂତ୍ରରେ ନିଜ ପିତା, ପିତାମହଙ୍କ ଠାରୁ ଆହରଣ କରିଥାଏ; ଏ ବିଶ୍ୱାସ ମଧ୍ୟ ସ୍ୱଭାବବାଦୀମାନଙ୍କ ମନରେ ବଦ୍ଧମୂଳ ହୋଇଥିଲା । ଜୋଲା ତାଙ୍କ Rougon-Macquart ଉପନ୍ୟାସମାଳାରେ ଏହି ବଂଶାନୁକ୍ରମିକ ଗୁଣର ବିକାଶ ବୈଜ୍ଞାନିକ ଭଳି ବିଶ୍ଳେଷଣ କରି ଦେଖାଇବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରିଥିଲେ ।

'ସ୍ୱଭାବବାଦ'ର ଦାର୍ଶନିକ ଥିଲେ ଟେଇନ୍ (Taine) କିନ୍ତୁ ଏହି ମତବାଦର ସାହିତ୍ୟିକ ଥିଲେ ଏମିଲ୍‌ଜୋଲା, 'ମାଦାମ୍ ବୋଭାରି' ଉପନ୍ୟାସର ଔପନ୍ୟାସିକ ଫ୍ଲବେୟାର ଏବଂ ଜୋଲାଙ୍କ ଅନୁଗାମୀ କଥାସାହିତ୍ୟିକ ମୋପାଁସା । ବିଖ୍ୟାତ ଫରାସୀ ଔପନ୍ୟାସିକ ସ୍ତାଁଦାଲ୍ (Stendhal)ଙ୍କ 'Red and the Black' ଉପନ୍ୟାସ, ବାଲଜାକ୍‌ଙ୍କ "Human comedy" ଉପନ୍ୟାସରେ ପ୍ରଥମେ ସ୍ୱଭାବବାଦର ସ୍ଫୁରଣ ଲକ୍ଷ୍ୟକରି ଥିଲେ ବୋଲି ଜୋଲା ମଧ୍ୟ ଘୋଷଣା କରିଥିଲେ ।

ପ୍ରକୃତରେ ଦେଖିବାକୁ ଗଲେ 'ନାନା'ର ଔପନ୍ୟାସିକ ଜୋଲା ହିଁ ଥିଲେ ସ୍ୱଭାବବାଦର ପ୍ରଧାନ ପୃଷ୍ଠପୋଷକ ଏବଂ ପ୍ରଚାରକ । ସେ ବିଶ୍ୱାସ କରୁଥିଲେ, ଜଣେ ବୈଜ୍ଞାନିକ ଯେପରି ତାର ଲାବରେଟୋରିରେ ବସି ପରୀକ୍ଷା ନିରୀକ୍ଷା ପରେ ଗୋଟିଏ ବୈଜ୍ଞାନିକ ସିଦ୍ଧାନ୍ତରେ ଉପନୀତ ହୁଏ; ଔପନ୍ୟାସିକ ମଧ୍ୟ ସାମାଜିକ ପରିବେଶର ପୃଷ୍ଠଭୂମିରେ ଜୀବନକୁ ବିଶ୍ଳେଷଣ କରି ସେହି ସିଦ୍ଧାନ୍ତ ଅନୁସାରେ ଘଟଣା ଓ ଚରିତ୍ର ଚିତ୍ରଣ କରେ । ବିଜ୍ଞାନ ଓ କଳା ଗୋଟିଏ ସୂତ୍ରରେ ଆବଦ୍ଧ । ସଭ୍ୟତା ହିଁ ହେଉଛି

ସେହି ବନ୍ଧନସୂତ୍ର । ଯେତେବେଳେ କଳା କମ୍ବା ବିଜ୍ଞାନ—କେହି ଗୋଟିଏ କିଛି ନୂତନ ଆଲୋକ ଲାଭ କରେ; ସେଇ ନୂତନ ଆଲୋକରେ ଅନ୍ୟକୁ ସେ ସ୍ୱାଭାବିକ ଭାବରେ ପ୍ରଭାବିତ କରେ । ସୁତରାଂ ଊନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ବିଜ୍ଞାନ ଯେଉଁ ନୂତନ ଆଲୋକ ଆବିଷ୍କାର କରିଛି; ଊନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର କଳା ଓ ସାହିତ୍ୟ ସେହି ଆଲୋକରେ ଆଲୋକିତ ହେବାକୁ ବାଧ୍ୟ ।

ଊନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀ ହେଉଛି ଅନୁସନ୍ଧିତ୍ସା ଓ ଆତ୍ମାନୁସନ୍ଧାନର ଯୁଗ । ସେଇ ଯୁଗର ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ସ୍ୱଭାବବାଦ ମାଧ୍ୟମରେ ବ୍ୟକ୍ତ ହୋଇଥିଲା ବୋଲି ଜୋଲା ପ୍ରମୁଖ ଫରାସୀ ସାହିତ୍ୟିକମାନେ ବିଶ୍ୱାସ କରୁଥିଲେ । ସେମାନଙ୍କର ସେହି ବିଶ୍ୱାସ, ହାର୍ଡି, ଷ୍ଟିଫେନ୍, କ୍ରେଇନ୍, ଆଲେକଜାଣ୍ଡର କୁପ୍ରିନ୍ଙ୍କ ଉପନ୍ୟାସ ହାଉପ୍ଟମାନ୍ ଏବଂ ଇବସନ୍ଙ୍କ ନାଟକ ମଧ୍ୟ ଦେଇ ଆମେରିକା ଓ ୟୁରୋପର ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ଦେଶରେ ସଞ୍ଚାରିତ ହୋଇଥିଲା ।

କିନ୍ତୁ ୧୯୦୨ରେ ଜୋଲାଙ୍କ ମୃତ୍ୟୁ ଫଳରେ ସ୍ୱଭାବବାଦର ତୀବ୍ରତା କ୍ରମଶଃ ହ୍ରାସ ପାଇବାକୁ ଆରମ୍ଭ କଲା । ଜୋଲାଙ୍କ ଜୀବନକାଳ ମଧ୍ୟରେ ଯେଉଁ ବାସ୍ତବବାଦୀ ସାହିତ୍ୟିକମାନେ ସ୍ୱଭାବବାଦର ଉଗ୍ରତା, ଆଦର୍ଶହୀନତା, ଅନୈତିକତାର ବିରୋଧ କରୁଥିଲେ ସେମାନେ କ୍ରମଶଃ ନିଜର କଣ୍ଠସ୍ୱର ବଦଳାଇବାକୁ ଲାଗିଲେ । ଯେଉଁ-ମାନେ ଏକଦା 'ସ୍ୱଭାବବାଦୀ' ଔପନ୍ୟାସିକ ବା ନାଟ୍ୟକାର ଭାବରେ ପରିଚିତ ହୋଇଥିଲେ; ସେମାନେ ପରେ 'ବାସ୍ତବବାଦୀ' ଲେଖକ ଭାବରେ ମଧ୍ୟ ସମ୍ମାନିତ ହେଲେ । ୧୮୩୦ରେ ପ୍ରକାଶିତ ସ୍ତାଁଦାଲ୍ଙ୍କ ଯେଉଁ "Red and the Black" ଉପନ୍ୟାସକୁ ସ୍ୱଭାବବାଦୀ ଉପନ୍ୟାସର ପ୍ରଥମ ସ୍ଫୁରଣ ବୋଲି କୁହା ଯାଉଥିଲା; ପରେ ତାହା ଯଥାର୍ଥରେ ପ୍ରଥମ ବାସ୍ତବବାଦୀ ଉପନ୍ୟାସ ଭାବରେ ବର୍ଣ୍ଣିତ ହେଲା । ସେହିପରି ନରୱେର ନାଟ୍ୟକାର ହେନ୍‌ରିକ୍ ଇବସନ୍ଙ୍କ ନାଟକରେ ପ୍ରଥମେ ସ୍ୱଭାବବାଦର ପ୍ରଭାବ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଇଥିଲେ ସୁଦ୍ଧା ପରେ "ବାସ୍ତବବାଦୀ ନାଟକର ପ୍ରବର୍ତ୍ତକ" ଭାବରେ ସେ ଖ୍ୟାତି ଅର୍ଜନ କଲେ । ଗର୍କି, ମୋପାଁସା, ସଲୋକୋଭ୍, ଉଇଲ୍‌ୟମ ଫକନର ଓ ହେମିଂୱେ ପ୍ରମୁଖ ଔପନ୍ୟାସିକମାନଙ୍କ ଉପନ୍ୟାସରେ ମଧ୍ୟ ସ୍ୱଭାବବାଦ ଓ ବାସ୍ତବବାଦର ଧାରା ସମାନ୍ତରାଳ ଭାବରେ ଗତି କରୁଥିବା ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଏ । ତେଣୁ ସ୍ୱଭାବବାଦର ଶେଷ କେଉଁଠି ଏବଂ ବାସ୍ତବବାଦର ଆରମ୍ଭ କେଉଁଠି—ତାହା ଠିକ କହିବା ସହଜ ନୁହେଁ ।

ସ୍ୱଭାବବାଦୀ ଲେଖକମାନେ ବୈଜ୍ଞାନିକ ଭଳି ଜୀବନକୁ ପର୍ଯ୍ୟାଲୋଚନା କରି ଉପଲବ୍ଧ ସତ୍ୟକୁ ଅନାବୃତ ଭାବରେ ପ୍ରକାଶ କରନ୍ତି । ମିଠା ବା ରୁଚିର ପ୍ରଶ୍ନ ସେମାନଙ୍କୁ ବିଚଳିତ କରେ ନାହିଁ । ଜୀବନର ଯେଉଁ ଅଂଶକୁ ଆଦର୍ଶ, ନୈତିକତା

ଅଥବା ଶ୍ଳୀଳତା ଦୃଷ୍ଟିରୁ ବାସ୍ତବବାଦୀମାନେ ଗୋପନ କରିବାକୁ ଚାହାନ୍ତି; ସ୍ୱଭାବ-ବାଦୀମାନେ ତାକୁ ସ୍ୱାଭାବିକତା ଦୃଷ୍ଟିରୁ ପ୍ରକାଶ କରିବାରେ କୁଣ୍ଠିତ ହୁଅନ୍ତି ନାହିଁ । ଅତ୍ୟାଚାରିତ ଶ୍ରମିକ, ପତିତା ଗଣିକାର ଜୀବନଚିତ୍ର ଅଙ୍କନ କଲାବେଳେ ସେମାନେ ଯେଉଁ ଦୁଃସାହସିକତାର ପରିଚୟ ଦେଇ ଯାଇଛନ୍ତି, ତାହା ସେମାନଙ୍କର ସାହିତ୍ୟା-ଦର୍ଶର ପ୍ରାମାଣିକ ଦଲିଲ୍ ଭାବରେ ଆଜି ସୁଦ୍ଧା ଆମର ଦୃଷ୍ଟି ଆକର୍ଷଣ କରୁଛି । ଦେହଜୀବୀ ବାରବଧୂର କ୍ଳେଦାକ୍ତ ଜୀବନର ନଗ୍ନଚିତ୍ର ଏମିଲ ଜୋଲାଙ୍କ "ନାନା", ଆଲେକଜାନ୍ଦର କୁପ୍ରିନ୍‌ଙ୍କ "ଇୟାମା ଦ ପିଟ୍" ଉପନ୍ୟାସରେ ଯେପରି ପ୍ରତିବିମ୍ବିତ ହୋଇଛି; ନର୍ଯ୍ୟାତିତ ଶ୍ରମିକ ଜୀବନର ନିଖୁଣ ଛବି ଜର୍ମାନ୍‌ର ପ୍ରକୃତିବାଦୀ ନାଟ୍ୟକାର ହାଉପ୍‌ଟମାନ୍‌ଙ୍କ "Before the Dawn" ଏବଂ "The Weavers" ନାଟକରେ ସେହିପରି ଅଙ୍କିତ ହୋଇଛି । ଏ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ବିଚାର କଲେ ସ୍ୱଭାବବାଦୀ ସାହିତ୍ୟିକମାନଙ୍କ ନାଟକ, ଉପନ୍ୟାସରେ ବାସ୍ତବତା ବହୁ ସମୟରେ ନଗ୍ନ ଓ ନିଷ୍ଠୁର ରୂପେ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରେ; କିନ୍ତୁ ବାସ୍ତବବାଦୀ ଲେଖକମାନେ ଜୀବନ ଓ ସମାଜର ବାସ୍ତବତାକୁ ଯୁଗ ରୁଚି ଓ ନୀତିର ମାନଦଣ୍ଡରେ ପରିମାପ କରି ଯାହା ରୁଚିସମ୍ମତ, ନୀତିସଙ୍ଗତ, ତାକୁ ହିଁ ସାହିତ୍ୟରେ ପ୍ରକାଶ କରନ୍ତି । ସେ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ବାସ୍ତବବାଦୀ ସାହିତ୍ୟର ବିଚରଣକ୍ଷେତ୍ର ସ୍ୱଭାବବାଦୀ ସାହିତ୍ୟଠାରୁ ସ୍ୱଳ୍ପ ଓ ସୀମାବଦ୍ଧ । ଏହାହିଁ 'ସ୍ୱଭାବବାଦ' ଓ 'ବାସ୍ତବବାଦ' ମଧ୍ୟରେ ମୌଳିକ ପାର୍ଥକ୍ୟ ।

କେବଳ ପ୍ରଭେଦ ନୁହେଁ; ସ୍ୱଭାବବାଦୀ ସାହିତ୍ୟ ଓ ବାସ୍ତବବାଦୀ ସାହିତ୍ୟ ମଧ୍ୟରେ କେତେକ ମୌଳିକ ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ମଧ୍ୟ ରହିଛି । Furst ଏବଂ Skrineଙ୍କ ଭାଷାରେ କହିବାକୁ ଗଲେ, "Realist and Naturalist have in common is the fundamental belief that Art is in essence a mimetic. objective representation of outer reality. ("in contrast to immaginative subjective transfiguration practised by the Romantics") ଅର୍ଥାତ୍ ବାସ୍ତବବାଦୀ ଓ ସ୍ୱଭାବବାଦୀମାନଙ୍କର ଏକ ମୌଳିକ ବିଶ୍ୱାସ ଥିଲା ଯେ କଳା ମୁଖ୍ୟତଃ ଅନୁକରଣ-ପ୍ରବଣ ଏବଂ ବାହ୍ୟ ବାସ୍ତବତାର ବସ୍ତୁନିଷ୍ଠ ପ୍ରତିନିଧି ସଦୃଶ, ଅପର ପକ୍ଷରେ ରୋମାଣ୍ଟିକମାନେ ବିଶ୍ୱାସ କରୁଥିଲେ କଳା ହେଉଛି କାଳ୍ପନିକତା ଏବଂ ଅନ୍ତର୍ମୁଖୀନତାର ରୂପାନ୍ତର ମାତ୍ର ।

ବାସ୍ତବବାଦ ସଂଜ୍ଞା ଓ ସ୍ୱରୂପ

ଊନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ବୈଜ୍ଞାନିକ ଆବିଷ୍କାର ଓ ପଦ୍ଧତିକୁ ସାହିତ୍ୟରେ ପ୍ରତିଫଳିତ କରିବା ଯଦି ଥିଲା ସ୍ୱଭାବବାଦର ପ୍ରାକୃତିକ ଧର୍ମ; ତାର ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ଓ

ପ୍ରଭାବ ବ୍ୟକ୍ତି ଓ ସମାଜ ଜୀବନରେ ଯେଉଁ ନୂତନ ସାଂସ୍କୃତିକ ମୂଲ୍ୟବୋଧ ସୃଷ୍ଟି କରିଥିଲା; ତାକୁ ବିଶ୍ୱସ୍ତତାର ସହିତ ଭାବରାଜ୍ୟରେ ରୂପାୟିତ କରିବା ଥିଲା ବାସ୍ତବବାଦର ଲକ୍ଷ୍ୟ । ୧୮୨୪ ମସିହାରେ ସେଣ୍ଟ-ଭିକ୍ଟର ଫଟୋଗ୍ରାଫି ଆବିଷ୍କାର କରିବା ପରେ ସ୍ୱଭାବବାଦୀ ସାହିତ୍ୟିକମାନେ ସମାଜ ଓ ବ୍ୟକ୍ତି-ଜୀବନକୁ ଫଟୋଗ୍ରାଫିକ୍ ଢଙ୍ଗରେ ସାହିତ୍ୟରେ ଚିତ୍ରଣ କରିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରିଥିଲେ । କିନ୍ତୁ ଫଟୋ କାମେରାର ଲେନ୍ସ ମଧ୍ୟରେ ବାହ୍ୟଛବି ଅବିକଳ ପ୍ରତିବିମ୍ବିତ ହୁଏ; ତାର ଭିତରର ଦୃଶ୍ୟ (ଯାହା ଅର୍ଥନୈତିକ ଓ ନୈତିକ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରୁ ବିଶ୍ଳେଷିତ ହେଲେ ସାହିତ୍ୟରେ ନିଜର ସ୍ୱରୂପ ପ୍ରକାଶକରେ) ଧରାପଡ଼େ ନାହିଁ । ବାସ୍ତବ-ବାଦୀମାନେ ସମାଜର ଐତିହାସିକ (social historian) ଭାବରେ ସମାଜ ଓ ବ୍ୟକ୍ତି ଜୀବନର ବାହ୍ୟ ଓ ଆଭ୍ୟନ୍ତରୀଣ ଭାବକୁ ସାହିତ୍ୟରେ ପ୍ରକାଶ କରିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରିଥିଲେ ।

ଏହା କିଛି ସହଜ କାର୍ଯ୍ୟ ନଥିଲା । ଊନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀ ରୋମାଣ୍ଟିସିଜିମର ସ୍ୱପ୍ନ-ବିହ୍ୱଳ ଭାବୋଚ୍ଛ୍ୱାସରେ ଯେପରି କଳୁଷିତ ହୋଇଥିଲା; ସ୍ୱଭାବବାଦର ବୈଜ୍ଞାନିକ ବିଶ୍ଳେଷଣରେ ସେହିପରି ତାର ନଗ୍ନ ଓ ନିଷ୍ଠୁର କଳାରୂପ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରିଥିଲା । ପୁଣି ରୋମାଣ୍ଟିକମାନେ ନିଜ ସ୍ୱପ୍ନ ଓ କଳ୍ପନାବିଳାସ ଦ୍ୱାରା ମଣିଷକୁ ଅତି-ମାନବ (Super-Man)ରେ ପରିଣତ କରିଥିବା ବେଳେ ପ୍ରକୃତିବାଦୀମାନେ ଡାରଉଇନ୍‌ଙ୍କ ବାନର-ନର ତତ୍ତ୍ୱକୁ ଭିତ୍ତି କରି ମଣିଷକୁ ନୀଚ-ମଣିଷରେ (Sub-human) ପରିଣତ କରିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରିଥିଲେ । ମଣିଷର ବାସ୍ତବ ଭାବମୂର୍ତ୍ତି ସାହିତ୍ୟରେ ଏହି ଦୁଇ ଉଗ୍ର ମତବାଦର ହାତୁଡ଼ି ଆଘାତରେ କ୍ଷତବିକ୍ଷତ ହୋଇ ଯାଇଥିଲା । ତେଣୁ ମଣିଷର ପ୍ରକୃତ ବାସ୍ତବ ଭାବମୂର୍ତ୍ତିକୁ ପୁଣି ସାହିତ୍ୟରେ ପୁନରୁଦ୍ଧାର କରିବାପାଇଁ ବାସ୍ତବବାଦୀମାନେ ଏକ ରକ୍ତକ୍ଷୟୀ ସଂଗ୍ରାମରେ ଲିପ୍ତ ହୋଇଥିଲେ ।

ବାସ୍ତବବାଦର ଏହି ଅବସ୍ଥାକୁ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରି "Documents of Modern realism" ଗ୍ରନ୍ଥର ଭୂମିକାରେ ସମ୍ପାଦକ ଜର୍ଜ ବେକର୍ ସେଥିପାଇଁ ଲେଖିଛନ୍ତି, "Born in controversy and developed in acrimony, this literary revolution has influenced the literature of every country at some point during the last century and continues to be felt in our day." ବିତର୍କ ମଧ୍ୟରେ ବାସ୍ତବବାଦର ଜନ୍ମ; ତିକ୍ତତା ମଧ୍ୟରେ ଏହାର ବିକାଶ । କିନ୍ତୁ ଏହାର ପ୍ରଭାବ ଗତ ଊନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ସମସ୍ତ ସୀମାକୁ ଅତିକ୍ରମ କରି ଆଜି ବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀରେ ସୁଦ୍ଧା ପରିବ୍ୟାପ୍ତ ।

କ୍ଲାସିକ୍ ସାହିତ୍ୟର ସ୍ରଷ୍ଟାମାନେ ରଚନାର ଆଙ୍ଗିକ ଉପରେ ଅଧିକ ଧ୍ୟାନ ଦେଉଥିଲେ, ରୋମାଣ୍ଟିକମାନଙ୍କର ପ୍ରେରଣାର ଉତ୍ସ ଥିଲା ସ୍ୱପ୍ନ ଏବଂ କଳ୍ପନା; କିନ୍ତୁ ଜୀବନର ବାସ୍ତବ ଛବି ଅଙ୍କନ କରିବା ହେଲା ବାସ୍ତବବାଦୀମାନଙ୍କର ଆଦର୍ଶ ।

"Cassell's Encyclopaedia of Literature" ଗ୍ରନ୍ଥରେ ବାସ୍ତବବାଦ ସମ୍ପର୍କରେ କୁହାଯାଇଛି, "Realism in literature is an attitude which purports to depict life and to reproduce nature, in all its aspects, as faithfully as possible. It rejects the idealizing of reality in favour of beauty together with stylization of expression and treatment of transcendental and supernatural subject matter. In this sense realist currents have pervaded literature and art at all stages of history and it has been observed that late stages of civilisation in particular tend to the realist manner." ଅର୍ଥାତ୍ ବାସ୍ତବବାଦ ସାହିତ୍ୟରେ ଏଭଳି ଏକ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣ, ଯେଉଁଥିରେ ଜୀବନର ସର୍ବାଙ୍ଗୀନ ଚିତ୍ର ଯେତେଦୂର ସମ୍ଭବ ବିଶ୍ୱସ୍ତତାର ସହିତ ଅଙ୍କନ କରିବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ପ୍ରକୃତିର ପୁନଃପ୍ରଦର୍ଶନ ପାଇଁ ଆୟୋଜନ କରାଯାଇଥାଏ । ଏହା ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟର ସପକ୍ଷରେ ବାସ୍ତବତାକୁ ଆଦର୍ଶରୂପେ ବର୍ଣ୍ଣନା କରିବାରେ ବିଶ୍ୱାସ କରେ ନାହିଁ । ଭାବ ପ୍ରକାଶପାଇଁ ଶୈଳୀ-ସର୍ବସ୍ୱତାକୁ ଏହା ପରିହାର କରି ଚାଲେ । ପୁଣି ମଣିଷ ଜ୍ଞାନର ଅତୀତ ଅଲୌକିକ ଘଟଣା ଓ ବିଷୟବସ୍ତୁକୁ ମଧ୍ୟ ଏହା ପ୍ରତ୍ୟାଖ୍ୟାନ କରେ । ଏହି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ସାହିତ୍ୟ ଓ କଳାର ଇତିହାସରେ ଥିବା ସମସ୍ତ ସ୍ତରକୁ ବାସ୍ତବତାବାଦର ସ୍ରୋତ ପରିବ୍ୟାପ୍ତ ହୋଇ ଯାଇଛି । ଏକଥା ମଧ୍ୟ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଇଛି ଯେ, ଚଳିତ ଶତାବ୍ଦୀର ଶେଷ ଆଡ଼କୁ ସବୁ ପ୍ରକାର ଚିନ୍ତାର ଝୁଙ୍କ୍ ବାସ୍ତବତା ଆଡ଼କୁ !

ବାସ୍ତବବାଦୀମାନେ ଯକ୍ଷ, କିନ୍ନର, ଦେବତା, ଦାନବମାନଙ୍କ ଭଳି ଅଲୌକିକ ଚରିତ୍ରମାନଙ୍କୁ ନିଜ ସାହିତ୍ୟର ପରିସର ମଧ୍ୟରୁ ବାଦ୍ ଦେଇ କେବଳ ଏଇ ପୃଥିବୀର ମଣିଷ ଆଡ଼କୁ ଦୃଷ୍ଟି ଫେରାଇ ନ ଥିଲେ, ସେମାନଙ୍କ ଜୀବନର ପୁଙ୍ଖାନୁପୁଙ୍ଖ ବିଶ୍ଳେଷଣକୁ ମଧ୍ୟ ସେମାନେ ସାହିତ୍ୟରେ ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଦେଇଥିଲେ । ମଣିଷର ନିତ୍ୟ ବ୍ୟବହାର୍ଯ୍ୟ ଆସବାବପତ୍ର, ଖାଦ୍ୟ, ବସ୍ତ୍ରର ଟିକିନିଖି ବିବରଣୀ ସାହିତ୍ୟର ବିଷୟବସ୍ତୁଭାବରେ ଗୃହୀତ ହୋଇଥିଲା । ସମାଜର ଅର୍ଥନୈତିକ

ଅବସ୍ଥାକୁ ବୈପ୍ଳବିକ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରୁ ବିଗ୍ଚର କରି ମଣିଷକୁ ନୂତନ ଭାବରେ ଆବିଷ୍କାର କରିବା ଥିଲା ବାସ୍ତବବାଦୀମାନଙ୍କ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣର ସ୍ୱାତନ୍ତ୍ୟ ।

ଫରାସୀ ବିପ୍ଳବ ପରେ ରୋମାଣ୍ଟିସିଜମ୍‌ର ଜୟଯାତ୍ରାର ଦିନରେ ୟୁରୋପରେ ସଚେତନ ଭାବରେ ଧୀରେ ଧୀରେ ଅଥଚ ଏକ ଦୃଢ଼ ନିଶ୍ଚିତ ପଦକ୍ଷେପରେ ଏହି ବାସ୍ତବବାଦୀ ଆନ୍ଦୋଳନ ଗଢ଼ି ଉଠିଥିଲା । ମୋଟାମୋଟି ଭାବରେ ୧୮୫୦ରୁ ୧୮୮୦ ମସିହା ମଧ୍ୟରେ ସାହିତ୍ୟରେ ବାସ୍ତବବାଦୀ ଚିନ୍ତା ବିକଚ ଶତଦଳ ଭଳି ତାର ସହସ୍ର ପାଖୁଡ଼ା ମେଲି ବିତରଣ କରିଥିଲା ତାର ନୂତନ ସ୍ନିଗ୍ଧ ସୁରଭି । ଜୀବନର ସମସ୍ତ ସମସ୍ୟା, ପ୍ରକୃତିର ଆଞ୍ଚଳିକ ବର୍ଣ୍ଣବୈଭବ, ସକଳ ସମସାମୟିକ ଜୀବନର ଘାତପ୍ରତିଘାତ ଏହି ବାସ୍ତବବାଦୀ ସାହିତ୍ୟକୁ ଏକ ସତେଜ, ସଜୀବ, ନୂତନ ରୂପ ଓ ରସରେ ପରିପୁଷ୍ଟ କରି ଦେଇଥିଲା । ଜନସାଧାରଣଙ୍କ କଥିତ ଭାଷା ସାହିତ୍ୟରେ ଭାବପ୍ରକାଶର ଉପଯୁକ୍ତ ମାଧ୍ୟମ ଭାବରେ ବ୍ୟବହୃତ ହୋଇଥିଲା । ଏହି ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରୁ ବାଲଜାକଙ୍କ "Human Comedy" ("La Comedie Humaine") ଉପନ୍ୟାସ ବାସ୍ତବବାଦୀ ସାହିତ୍ୟର ଏକ ଉଜ୍ଜ୍ୱଳ କୀର୍ତ୍ତିସ୍ତମ୍ଭ; ଯଦିଓ ଏହାର କାହାଣୀ ବିନ୍ୟାସରେ ଅନେକ ସମାଲୋଚକ ଏକ ରୋମାଣ୍ଟିକ ରହସ୍ୟବାଦୀ ସତ୍ତା ଲକ୍ଷ୍ୟ କରି ଥାଆନ୍ତି ! ସେହିପରି Immerman ଙ୍କ ୧୮୩୬ରେ ପ୍ରକାଶିତ "Die Epigonen" ଏବଂ ଚାର୍ଲସ୍ ଡିକେନ୍‌ସଙ୍କ ଉପନ୍ୟାସରେ ମଧ୍ୟ ବାସ୍ତବବାଦ ଓ ରୋମାଣ୍ଟିସିଜମର ମିଳିତସତ୍ତା ସହଅବସ୍ଥାନ କରୁଥିବା ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଏ ।

ଊନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ବାସ୍ତବବାଦ ବିଭିନ୍ନ ଦେଶରେ ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରକାର ରୂପ ଧାରଣ କରିଥିଲା । ସେଥିପାଇଁ ବାସ୍ତବବାଦୀ ସାହିତ୍ୟର ସ୍ୱରୂପକୁ ଗୋଟିଏ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ସୂତ୍ରରେ ଆବଦ୍ଧ କରିବା ସହଜ ନୁହେଁ । ଫରାସୀ ସାହିତ୍ୟରେ Balzac, Flaubert; ରୁଷିଆ ଦେଶର ସାହିତ୍ୟରେ Turginev, Goncharov, Tolstoy, ଏବଂ Dastoyevsky; ଇଂଲଣ୍ଡରେ Thackery, George Elliot, Arnold Bennett ଏବଂ ପ୍ରଥମ ଅବସ୍ଥାରେ Thomas Man, Gotthef keller, Fontane ଜର୍ମାନ ସାହିତ୍ୟରେ ବାସ୍ତବବାଦର ଧାରା ପ୍ରବର୍ତ୍ତନ କରିଥିଲେ ମଧ୍ୟ ସେମାନଙ୍କ ଉପନ୍ୟାସର କାହାଣୀ, ଶୈଳୀ, ଭାଷା ପରସ୍ପରଠାରୁ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର । ଗଭୀର ମାନବିକବୋଧ, ପାରିପାର୍ଶ୍ୱିକ ପରିବେଶର ନିଖୁଣ ଚିତ୍ର, ଜୀବନ-ଦର୍ଶନରେ ପ୍ରଗାଢ଼ ଆଶାବାଦ ଏ ସକଳ ସାହିତ୍ୟିକମାନଙ୍କ ସାହିତ୍ୟରେ ଏକ ସାଧାରଣ ସତ୍ୟ ହୋଇଥିଲେ ହେଁ ପ୍ରକରଣ ଓ ପରିବେଷଣରେ ଏମାନେ ପରସ୍ପରଠାରୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ; ଏକକ ଏବଂ ଅନନ୍ୟ ।

ବାସ୍ତବବାଦୀ ନାଟକ ରଚନା କ୍ଷେତ୍ରରେ 'ନାଟ୍ୟକାର ଇବସନ୍ ଓ ଜର୍ଜ ବର୍ଣ୍ଣାର୍ଡ଼ ଶ' ଏବଂ କବି Morike, Droste Hulshoff ଏବଂ Kellerଙ୍କ ଗୀତି କବିତାରେ କାବ୍ୟିକ ବାସ୍ତବତାର ପରିପ୍ରକାଶ ଘଟିଥିଲେ ସୁଦ୍ଧା ପ୍ରକୃତରେ ଊନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଉପନ୍ୟାସମାନଙ୍କରେ ହିଁ ବାସ୍ତବବାଦର ପରିପୂର୍ଣ୍ଣ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ ସମ୍ଭବ ହୋଇଥିଲା । ଏହି ବାସ୍ତବବାଦୀ ଔପନ୍ୟାସିକମାନେ ନିଜକୁ ବୈଜ୍ଞାନିକ ଦୃଷ୍ଟିସମ୍ପନ୍ନ ଐତିହାସିକ ଭଳି ନିଜ ନିଜ ଦେଶର ସାମାଜିକ ସମସ୍ୟାକୁ ବିଶ୍ଳେଷଣ କରି ଉପନ୍ୟାସକୁ ଘଟଣାବହୁଳ ବଦଳରେ ସମସ୍ୟା-ଜର୍ଜରିତ କରିଥିଲେ । କେହି କେହି ସମସ୍ୟାର ସମାଧାନର ଇଙ୍ଗିତ ମଧ୍ୟ ପ୍ରଦାନ କରିଥିଲେ । ବାସ୍ତବ ସତ୍ୟଠାରୁ ପଳାୟନ କରି ସ୍ୱପ୍ନ ଓ କଳ୍ପନାର ମିଥ୍ୟା-ସ୍ୱର୍ଗରେ ବାସ କରିବାର ପ୍ରଲୋଭନ ରୋମାଣ୍ଟିକମାନଙ୍କ ଭଳି ଏମାନଙ୍କୁ ପ୍ରଲୋଭିତ କରି ପାରି ନଥିଲା । ଜୀବନ ଓ ପ୍ରକୃତିକୁ ସାହିତ୍ୟରେ ବାସ୍ତବ ଓ ଯଥାର୍ଥ ରୂପ ଦେବାପାଇଁ ଏମାନେ ଆନ୍ତରିକ ଉଦ୍ୟମ କରିଥିଲେ । କାରଣ ଏମାନେ ଉପଲବ୍ଧି କରିଥିଲେ ସମାଜ ଓ ବ୍ୟକ୍ତି ଜୀବନରେ ଯାହା ବାସ୍ତବ, ତାହାହିଁ କେବଳ ସାହିତ୍ୟରେ ବ୍ୟକ୍ତ ହେବା ଉଚିତ । ଏହି ବାସ୍ତବବାଦୀ ମତବାଦ ପ୍ରଥମେ ଅଷ୍ଟାଦଶ ଶତାବ୍ଦୀର ପ୍ରଖ୍ୟାତ ଫରାସୀ ଆଭିଧାନିକ ଦେନିସ୍ ଦିଦେରୋ (୧୭୧୩-୮୪) ପ୍ରଚାର କରିଥିଲେ; କିନ୍ତୁ ଊନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀରେ ବଲଜାକ୍, ଫ୍ଲବେୟାର୍, ଦସ୍ତୟେଭସ୍କି, ଟଲଷ୍ଟୟ ଓ ଇବସନ୍ ପ୍ରମୁଖ ପ୍ରଖ୍ୟାତ-ଯଶା ଔପନ୍ୟାସିକ, ନାଟ୍ୟକାରମାନଙ୍କ ଲେଖନୀରେ ଏହା ସାରସ୍ୱତ ଶିଳ୍ପ ରୂପ ଲାଭକଲା ।

ବାସ୍ତବବାଦୀ ଉପନ୍ୟାସର ପ୍ରକାଶଭଙ୍ଗୀ

ଗୁସ୍ତାଭ ଫ୍ଲବେୟାର୍ (୧୮୨୧-୧୮୮୦)ଙ୍କ 'Madame Bovary' ଉପନ୍ୟାସ ୧୮୫୬ ଅକ୍ଟୋବର ପହିଲାରୁ ଧାରାବାହିକ ଭାବରେ ପ୍ରକାଶିତ ହେବା ପରେ ଫରାସୀ ସାହିତ୍ୟରେ ଏକ ପ୍ରକାର ଆଲୋଡ଼ନ ସୃଷ୍ଟି କରିଥିଲା; କିନ୍ତୁ ୧୮୫୭ରେ ଏହା ଗ୍ରନ୍ଥ ଆକାରରେ ପ୍ରକାଶିତ ହେବା ପରେ ସମଗ୍ର ୟୁରୋପୀୟ ସାହିତ୍ୟରେ ତାର ପ୍ରଭାବ ଅନୁଭୂତ ହେଲା । ପ୍ରକୃତିବାଦୀ ଓ ବାସ୍ତବବାଦୀ ଉଭୟ ଗୋଷ୍ଠୀର ସାହିତ୍ୟିକମାନେ 'ମାଡାମ ବୋଭାରି' ଉପନ୍ୟାସକୁ ନିଜ ସାହିତ୍ୟିକ ମତବାଦର ଆଦର୍ଶ ଉଦାହରଣ ବୋଲି ଦାବୀ କରିଥିଲେ । ଉପନ୍ୟାସ ରଚନାର ପୂର୍ବ ପରମ୍ପରା ଭଙ୍ଗକରି ସେ ନିଜ ଉପନ୍ୟାସରେ ସତେଜ ବାୟୁ ଚଳପ୍ରଚଳ କରିବା ପାଇଁ ଝରକା ଖୋଲି ଦେଇଥିଲେ । ତାଙ୍କର ସେହି ନୂତନ ନିର୍ଦ୍ଦେଶିତ ପଥ ବାସ୍ତବବାଦୀ ଉପନ୍ୟାସ ରଚନାର ଅନୁକରଣୀୟ ପ୍ରକାଶଭଙ୍ଗୀ ଭାବରେ ଗୃହୀତ ହୋଇଥିଲା ।

"On Realism" ନାମକ ପ୍ରବନ୍ଧରେ ଫ୍ଲବେୟାର୍ ବାସ୍ତବବାଦୀ ଉପନ୍ୟାସର ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ନିର୍ଦ୍ଦେଶ କରି କହିଥିଲେ (୧) ଉପନ୍ୟାସରେ ବିଷୟବସ୍ତୁ (subject) ବଡ଼ କଥା ନୁହେଁ । (୨) ଉପନ୍ୟାସର ବର୍ଣ୍ଣନା ଭିତରେ ଔପନ୍ୟାସିକ ନିଜେ ଉପସ୍ଥିତ ନ ରହି ନିଜକୁ ଉଢ଼ୁଆଳରେ ରଖିବା ଆବଶ୍ୟକ । ଔପନ୍ୟାସିକ ନିର୍ଲିପ୍ତ ଭାବରେ ଲକ୍ଷ୍ୟବସ୍ତୁକୁ ଉପନ୍ୟାସରେ ଉପସ୍ଥାପିତ କରିବା ଦରକାର । (୩) ସାହିତ୍ୟ ପ୍ରଗ୍ଭରର ନୁହେଁ; ପ୍ରଦର୍ଶନର କ୍ଷେତ୍ର; ଏକଥା ପ୍ରତ୍ୟେକ ଔପନ୍ୟାସିକ ସ୍ମରଣ ରଖିବା ଉଚିତ (୪) ଶୂନ୍ୟତାରୁ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ସୃଷ୍ଟି କରିବା ବାସ୍ତବତା ନୁହେଁ ଅର୍ଥାତ୍ କିଛି ଭାବବସ୍ତୁ ନଥାଇ କଳ୍ପନାରୁ ଏକ ସୁନ୍ଦର ମୂର୍ତ୍ତି ଗଠନ କରିବା କୌଣସି ବାସ୍ତବବାଦୀ ଲେଖକ ପକ୍ଷରେ ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ; ବରଂ ଏହା କାଳ୍ପନିକତାପ୍ରିୟ, ସ୍ୱପ୍ନବାଦୀ, ପଳାୟନପନ୍ଥୀ ରୋମାଣ୍ଟିକ୍‌ମାନଙ୍କର କାର୍ଯ୍ୟ ।

ଫ୍ଲବେୟାରଙ୍କର ଉପନ୍ୟାସର ଗଠନକଳା ଓ ପ୍ରକାଶଭଙ୍ଗୀ ସମ୍ପର୍କରେ ଏହି ମନ୍ତବ୍ୟ ତାଙ୍କର ବହୁ ଅନୁଗାମୀ ବାସ୍ତବବାଦୀ ଲେଖକମାନଙ୍କୁ ପ୍ରଭାବିତ କରିଥିଲା । ଇଂଲଣ୍ଡର ଅନ୍ୟତମ ବିଶିଷ୍ଟ ବାସ୍ତବବାଦୀ ଔପନ୍ୟାସିକ ଜର୍ଜ ଇଲିୟଟ (୧୮୧୯-୧୮୮୦) ବାସ୍ତବବାଦୀ ସାହିତ୍ୟକୁ ଦର୍ପଣ ବୋଲି ଅଭିହିତ କରି ଲେଖିଥିଲେ, "ବସ୍ତୁ ଓ ବ୍ୟକ୍ତି ସମ୍ପର୍କରେ ମୋ ମନର ଦର୍ପଣରେ ଯେଉଁ ଛବି ପ୍ରତିଫଳିତ ହୁଏ, ତାକୁ ବିଶ୍ୱସ୍ତତାର ସହିତ ସାହିତ୍ୟରେ ଚିତ୍ରଣ କରିବା ମୋର ଧର୍ମ । ମୁଁ ଜାଣେ, ଦର୍ପଣର ଦୃଷ୍ଟିରେ ଅନେକ ତ୍ରୁଟି ଥାଇପାରେ । କେତେବେଳେ ପ୍ରତିବିମ୍ବିତ ଛବିର ଭଗ୍ନଭଙ୍ଗୀ ଦୃଷ୍ଟିକଟୁ ମନେ ହୋଇପାରେ; ଆଉ କେତେବେଳେ ସେ ଛବିର ପ୍ରତିଫଳନ ଅସ୍ପଷ୍ଟ ଏବଂ ଦୁର୍ବୋଧ ମନେ ହୋଇପାରେ । ନ୍ୟାୟାଳୟର କାଠ ଅଡ଼ାରେ ଠିଆ ହୋଇ ଶପଥପାଠ କରି ସାକ୍ଷ୍ୟ ଦେଉଥିବା ଜଣେ ସାକ୍ଷୀ ଭଳି ଦର୍ପଣରେ ଯାହା ମୁଁ ଦେଖିଛି, ତାହା ଅବିକଳ ମୁଁ ବର୍ଣ୍ଣନା କରିଯିବି ।"

ସାହିତ୍ୟକୁ ବାସ୍ତବବାଦୀମାନଙ୍କ ଦର୍ପଣ ସହିତ ତୁଳନା ପରବର୍ତ୍ତୀକାଳରେ ସମାଜବାଦୀ ବାସ୍ତବତାର ସ୍ତାବକମାନଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ନିନ୍ଦିତ ହୋଇଥିଲା । ସେମାନେ ଆକ୍ଷେପ କରି କହୁଥିଲେ—"a mirror presents a cold reflection of whatever stands before, it but art always selects, analyses and reshapes reality in order to penetrate more deeply into its essence."

"Foreword: Socialist Realism in Literature and Art."

ଦର୍ପଣ ସାମ୍ନାରେ ଯେ ଠିଆ ହେବ, ତାର ଶୀତଳ ପ୍ରତିଫଳନ ସେଥିରେ ପ୍ରତିବିମ୍ବିତ ହେବ । ସେ ଶୀତଳ ପ୍ରତିବିମ୍ବ ନିର୍ବାକ, ନିଷ୍ପନ୍ଦ । ମଣିଷର ବାସ୍ତବ

ଉପଲବ୍ଧିରେ ପରିଣତ ହେବାପାଇଁ ତାର ସଂଚରଣ କ୍ଷମତା ନାହିଁ; କିନ୍ତୁ କଳା ହେଉଛି ପରିବର୍ତ୍ତନଶୀଳ ବେଗବାନ୍ ସଜୀବ ଶକ୍ତି । ଦର୍ପଣର ଶୀତଳ-ପ୍ରତିକୃତି ସହିତ ତୁଳନା ଅବାସ୍ତବ ।

ସମାଜବାଦୀ ବାସ୍ତବତା (Socialist Realism)

ଊନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀ ଯଦି ଶିଳ୍ପବିପ୍ଳବ ଓ ନୂତନ ବୈଜ୍ଞାନିକ ଆବିଷ୍କାରର ଯୁଗ ଥିଲା, ବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀ ହେଲା ଅର୍ଥନୈତିକ ବୈଷମ୍ୟ ଦୂର କରିବା ପାଇଁ ସମାଜବାଦୀ ସଂଗ୍ରାମର ଯୁଗ । ସାମାଜିକ, ଅର୍ଥନୈତିକ ଓ ବୈଷୟିକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ବିପ୍ଳବ ଆଣିବା ପାଇଁ ଯେତେବେଳେ ଲୋକମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ବ୍ୟାପକ ବ୍ୟଗ୍ରତା ପରିଲକ୍ଷିତ ହୋଇଥିଲା । ଏହି ନୂତନ ସାମାଜିକ ପରିବେଶ ଓ ଜ୍ୱଳନ୍ତ ଜନଜାଗରଣ ପାଖରେ ଊନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ବାସ୍ତବବାଦ କ୍ରମଶଃ ନିଷ୍ପ୍ରଭ ହୋଇ ଆସିଲା । ବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଆରମ୍ଭରେ ଆଧୁନିକ ବାସ୍ତବବାଦୀ ଲେଖକମାନେ ନିଜ ସାହିତ୍ୟ ମଧ୍ୟରେ ସମସାମୟିକ ସମାଜର ଭଗ୍ନରୂପ ଓ ପତନମୁଖୀ ପରିଣତିର ଚିତ୍ର ଅଙ୍କନ କରୁଥିଲେ, ସେମାନଙ୍କର ଏହି ପରାଜିତ ମନୋବୃତ୍ତି ମଧ୍ୟରେ ବାସ୍ତବବାଦର ଶାଣିତ ସଂଗ୍ରାମୀ ରୂପ ମଳିନ ହୋଇଆସିଲା । ସାହିତ୍ୟରେ ଦେଖାଦେଲା ଏକ ସମାଜବାଦୀ ସମାଜ ଓ ରାଷ୍ଟ୍ରଗଠନର ସ୍ୱପ୍ନରେ ନିମଜ୍ଜମାନ ଏକ ପ୍ରଗତିଶୀଳ ସାହିତ୍ୟିକ ଆଭିମୁଖ୍ୟ "ସମାଜବାଦୀ ବାସ୍ତବତା" (Socialist Realism) ।

ମଣିଷ ସମାଜର ଇତିହାସ ହେଉଛି ଶ୍ରେଣୀସଂଘର୍ଷର ଇତିହାସ— କାର୍ଲ ମାର୍କସଙ୍କର ଏହି ବୈଜ୍ଞାନିକ ସମାଜବାଦୀ ତତ୍ତ୍ୱ ଶିଳ୍ପବିପ୍ଳବର ସଫଳତା ପରେ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥିବା ଶ୍ରେଣୀ-ବିଭକ୍ତ ୟୁରୋପୀୟ ସମାଜ ଜୀବନରେ ନୂତନ ଭାବ-ଦ୍ୟୋତନା ସୃଷ୍ଟି କରିଥିଲା । ମାର୍କସଙ୍କର 'Das Capital' ଏବଂ "Communist Manifesto"ରେ ସମାଜ ବିବର୍ତ୍ତନର ବିଶ୍ଳେଷଣ କରି ସର୍ବହରାର ଏକଛତ୍ରବାଦ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ହେବା ଦ୍ୱାରା କପରି ସମାଜରୁ ଅର୍ଥନୈତିକ ବୈଷମ୍ୟ, ସାମାଜିକ ଅସମାନତା ଦୂର ହୋଇ ପାରିବ, ତାହା ଏହି ଗ୍ରନ୍ଥରେ ପ୍ରକାଶ କରିଥିଲେ । କାର୍ଲ ମାର୍କସ୍‌ଙ୍କର ଏହି ପୋଥିଗତ ତତ୍ତ୍ୱ ଲେନିନ୍‌ଙ୍କ ରାଜନୈତିକ ନେତୃତ୍ୱରେ ରୁଷ୍ ଦେଶରେ ଜାର୍ ସମ୍ରାଟମାନଙ୍କ ଶାସନ ହଟାଇ ୧୯୧୭ ରେ କମ୍ୟୁନିଷ୍ଟ ଶାସନ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ହେବାଦ୍ୱାରା ରାଜନୈତିକ ବାସ୍ତବତାରେ ପରିଣତ ହୋଇଥିଲା । ଏହାପରେ ସମାଜବାଦୀ ରାଜନୈତିକ ଚିନ୍ତାଧାରା ୟୁରୋପରୁ ଏସିଆ, ଆଫ୍ରିକା ପ୍ରଭୃତି ସକଳ ଦେଶରେ ଯେପରି ଆଲୋଡ଼ନ ସୃଷ୍ଟିକଲା, ସାହିତ୍ୟିକ ଆଭିମୁଖ୍ୟ ଭାବରେ ସମାଜବାଦୀ ବାସ୍ତବତା ସେହିପରି ଭାବରାଜ୍ୟରେ ନିଜର ପ୍ରଭାବ ବିସ୍ତାର କରିଥିଲା ।

ସ୍ୱଭାବବାଦ ଓ ବାସ୍ତବତାବାଦ ସହ ପାର୍ଥକ୍ୟ

ଊନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଦ୍ୱିତୀୟାର୍ଦ୍ଧରେ ସ୍ୱଭାବବାଦୀ ଓ ବାସ୍ତବବାଦୀମାନେ ଜୀବନର ଅବିକଳ ରୂପକୁ ସାହିତ୍ୟରେ ରୂପାୟିତ କରିବାକୁ ଚାହୁଁଥିଲେ । ଜୀବନକୁ ସେମାନେ ଯେପରି ଆଖି ଖୋଲି ଦେଖୁଥିଲେ, ସେହିପରି ନିର୍ଲିପ୍ତ ଭାବରେ ଲେଖୁଥିଲେ । ଜୀବନ ଯେପରି ଗତି କରୁଥିଲା, ସେମାନେ ବିଶ୍ୱସ୍ତତା ସହକାରେ ସାହିତ୍ୟରେ ତାକୁ ସେହିପରି ରୂପ ଦେଉଥିଲେ । କିନ୍ତୁ ସମାଜବାଦୀ ସାହିତ୍ୟିକମାନେ ସାହିତ୍ୟ ଦ୍ୱାରା ଜୀବନକୁ ପ୍ରଭାବିତ କରିବାକୁ ଚାହିଁଲେ; ଅର୍ଥାତ୍ ସେମାନଙ୍କ ମାର୍କସ୍‌ବାଦୀ ରାଜନୈତିକ ଚେତନା ସାହିତ୍ୟରେ ପ୍ରତିବିମ୍ବିତ ହେଲା ।

ସ୍ୱଭାବବାଦୀମାନେ ବିଶ୍ୱାସ କରୁଥିଲେ, ବିଜ୍ଞାନ ଜୀବନର ସ୍ୱାଭାବିକ ଗତିକୁ ରୁଦ୍ଧ କରିବା ଉଚିତ ନୁହେଁ; କଳା ଜୀବନକୁ ଉଦ୍ଦୀପ୍ତ ବା ଉତ୍ତେଜିତ କରିବା ଅନୁଚିତ । କିନ୍ତୁ ସମାଜବାଦୀ ସାହିତ୍ୟାଦର୍ଶ ଥିଲା କଳା ଓ ସାହିତ୍ୟ ଦ୍ୱାରା ମଣିଷର ରାଜନୈତିକ ଚେତନାକୁ ଜାଗ୍ରତ ଓ ଉତ୍ତେଜିତ କରିବା । ସେମାନଙ୍କର ଅଭିଯୋଗ ଥିଲା ଯେ ମଣିଷର କଟାଘାଆରେ ଲୁଣ ଦେଇ ସେ କିପରି ଯନ୍ତ୍ରଣାରେ ଛଟପଟ ହେଉଛି; ସାହିତ୍ୟରେ ତାର ଚିତ୍ରାଙ୍କନ କରିବା ବାସ୍ତବବାଦୀମାନଙ୍କର ଧର୍ମ ଥିଲା । ସମାଜବାଦୀମାନଙ୍କର କାର୍ଯ୍ୟ ହେଲା ସମାଜବାଦୀ ରାଜନୈତିକ ଲକ୍ଷ୍ୟ ହାସଲ କରିବା ପାଇଁ ସଂଗ୍ରାମୀ ସୈନିକ ହେବାଲାଗି ସାହିତ୍ୟ ମାଧ୍ୟମରେ ନାଗରିକମାନଙ୍କୁ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରିବା ।

ପ୍ରକୃତି ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ନ ଦେଇ ସମାଜବାଦୀ ବାସ୍ତବତାର ପୃଷ୍ଠପୋଷକ-ମାନେ ସାହିତ୍ୟର ଆତ୍ମିକ, ଅନ୍ତର୍ମୁଖୀ ଘଟଣା (subjective) ଉପରେ ଅଧିକ ଜୋର୍ ଦେଉଥିଲେ । ସେମାନଙ୍କ ମତରେ ପ୍ରକୃତିର କୌଣସି ଅନ୍ତରଙ୍ଗ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ନାହିଁ । ମାକ୍ସିମ୍ ଗର୍କିଙ୍କ ଭାଷାରେ କହିବାକୁ ଗଲେ, "ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ମଣିଷର ସୃଷ୍ଟି; ପ୍ରକୃତିର ନୁହେଁ । କବି ପୁଷ୍କିନ୍‌ଙ୍କ କବିତା କିମ୍ବା ଫ୍ଲେବେୟାରଙ୍କ ଉପନ୍ୟାସରେ ଯେଉଁ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ଅଛି, ତାହା ଚକ୍ ଚକ୍ କରୁଥିବା ଶୀତଳ ନକ୍ଷତ୍ରମାଳା, ଅଥବା ଯାନ୍ତ୍ରିକ ଭଙ୍ଗୀରେ ଆନ୍ଦୋଳିତ ହେଉଥିବା ସମୁଦ୍ରର ତରଙ୍ଗରେ ନାହିଁ ।"

ଯେଉଁମାନେ ଊନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଦ୍ୱିତୀୟାର୍ଦ୍ଧରେ ସ୍ୱଭାବବାଦୀ କିମ୍ବା ବାସ୍ତବବାଦୀ ସାହିତ୍ୟିକ ଭାବରେ ପରିଚିତ ହୋଇଥିଲେ, ଊନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀ ଶେଷ ଏବଂ ବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ପ୍ରଥମାର୍ଦ୍ଧରେ ସମାଜବାଦୀ ବାସ୍ତବତାର ସଂସ୍ପର୍ଶରେ ଆସି ସେମାନେ ସମାଜବାଦୀ ବାସ୍ତବତାର ମଧ୍ୟ ପୃଷ୍ଠପୋଷକତା କଲେ । ନାଟ୍ୟକାର

ହେନ୍‌ରିକ ଇବସନ୍ ହଠାତ୍ ଧନେ ଅନୁଭବ କଲେ, ଅନ୍ୟମନସ୍କ ଭାବରେ ସେ ସମାଜବାଦୀ ବାସ୍ତବତା ଦ୍ୱାରା ବହୁଭାବରେ ପ୍ରଭାବିତ ହୋଇଛନ୍ତି । ଗର୍କିଙ୍କ ପ୍ରାକ୍-ବିପ୍ଳବ ଓ ରୁଷ୍ ବିପ୍ଳବର ପରବର୍ତ୍ତୀକାଳୀନ ରଚନା ଏହି ସମାଜବାଦୀ ଚିନ୍ତାର ବାସ୍ତବବାଦୀ ରୂପାୟନରେ ହିଁ ଉତ୍ସର୍ଗୀକୃତ ହୋଇଥିଲା । ତାଙ୍କର "Mother" ଉପନ୍ୟାସ ସମାଜବାଦୀ ବାସ୍ତବତାବାଦର ଏକ ସାର୍ଥକ ଶିଳ୍ପରୂପ ଭାବରେ ଅଭିନନ୍ଦିତ ହେଲା ।

ସମାଜବାଦୀ ବାସ୍ତବତାର ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ

Valdimir Shcherbina ଏବଂ Piskunovଙ୍କ ଭାଷାରେ, "Socialist realism was born of reality, embodies the revolutionary passion of our epoch and penetrates boldly into its dramatic conflicts, investigating the complexity of life."

("Socialist Realism and Artistic Development of Mankind") 1966

ବାସ୍ତବତା ମଧ୍ୟରୁ ସମାଜବାଦୀ ବାସ୍ତବତାର ଜନ୍ମ । ଆମ ଯୁଗର ବୈପ୍ଳବିକ ଆବେଗ ଏହାର ଆତ୍ମଗତ । ଜୀବନର ନାଟକୀୟ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ମଧ୍ୟରେ ଏହାର ଦୁଃସାହସିକ ଅନୁପ୍ରବେଶ ଏବଂ ଜୀବନ ଜଟିଳତାର ଉତ୍ସାନୁସନ୍ଧାନ ଏହାର ଲକ୍ଷ୍ୟ ।

ସମାଜବାଦୀ ବାସ୍ତବତାବାଦୀ ଲେଖକ ଇତିହାସର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ-ଶକ୍ତି (Motive force)କୁ ଆବିଷ୍କାର କରି ଜୀବନର ବସ୍ତୁଯୁକ୍ତ ଅସ୍ତିତ୍ୱ ମଧ୍ୟରେ ପ୍ରବେଶ କରେ ଏବଂ ଇତିହାସରେ ନିହିତ ଥିବା ଯୁକ୍ତିଯୁକ୍ତ ନିୟମର ବିଶେଷତ୍ୱକୁ ସାହିତ୍ୟରେ ପ୍ରକାଶ କରେ । ଇତିହାସର ବାସ୍ତବବାଦୀ ମହତ୍ତ୍ୱକୁ ଉପଲବ୍ଧି ନକଲେ ସାହିତ୍ୟିକ ସାହିତ୍ୟର ନୂତନ ଇତିହାସ ସୃଷ୍ଟି କରିପାରେ ନାହିଁ ।

ସମାଜବାଦୀ ବାସ୍ତବବାଦୀମାନେ ବିଶ୍ୱାସ କରନ୍ତି ଯେ (କ) କଳା ପ୍ରକୃତରେ ବାସ୍ତବତାର ପ୍ରତିଫଳନ ବହନ କରେ ଏବଂ ସେ ଯେଉଁ ଅନ୍ତର୍ମୁଖୀ ଘଟଣାର ଚିତ୍ର ଅଙ୍କନ କରୁଥାଏ; ତାର କଣ୍ଠସ୍ୱର ଶୁଣିବା ପାଇଁ ସବୁବେଳେ ସେ ଉତ୍କଣ୍ଠି ହୋଇ ରହିଥାଏ । (ଖ) ଜଣେ ପ୍ରତିଭାଶାଳୀ ଶିଳ୍ପୀ, ଯାହାର ପୃଥିବୀ ସମ୍ପର୍କରେ ଏକ ସ୍ପଷ୍ଟ ଧାରଣା ରହିଛି; ସେ କେବଳ ସକଳ ଘଟଣାର ଜଣେ ନୀରବ ଦ୍ରଷ୍ଟା ହୋଇ ରହିପାରିବ ନାହିଁ କିମ୍ବା ଯାହା ଦେଖିବ ତାକୁ ନିର୍ଲିପ୍ତ ଭାବରେ ପ୍ରକାଶ କରି ସନ୍ତୁଷ୍ଟ ହେବ ନାହିଁ । ସେ ଯାହା ଦେଖିବ ଏବଂ ଅନୁଭବ କରିବ, ତାକୁ ନିଜ

ସମାଜବାଦୀ ଚେତନାର ଆଲୋକରେ ଅନୁଶୀଳନ କରି ନୂତନ ରୂପ ଦେବା ତା'ର ପ୍ରଧାନ କର୍ତ୍ତବ୍ୟ । (ଗ) କଳା ବା ସାହିତ୍ୟରେ ନୂତନ ରୂପାୟନ (Reproduction) କେବଳ ଅନୁକରଣ ବା ଅନୁସରଣ ନୁହେଁ; ଏହା ଜୀବନର ନୂତନ ରୂପାନ୍ତରର ରୂପାୟନ ମାତ୍ର । (ଘ) କଳା ସେତିକିବେଳେ ସାର୍ଥକ ବୋଲି ପ୍ରମାଣିତ ହୁଏ, ଯେତେବେଳେ ଏହା ମଣିଷକୁ ଏକ ନୂତନ ଜୀବନର ସ୍ୱାଦ ଆସ୍ୱାଦନ କରିବାକୁ ଦିଏ, ସେମାନଙ୍କ ଭାବ-ଚେତନାକୁ ଶାଣିତ କରେ ଏବଂ ସେମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ କଳାତ୍ମକ ସୃଜନଶୀଳତା ସୃଷ୍ଟି କରିପାରେ ।

ଯୋଶେଫ ଷ୍ଟାଲିନ୍ ସମାଜବାଦୀ ବାସ୍ତବବାଦୀ ସାହିତ୍ୟିକ ଓ ଶିଳ୍ପୀମାନଙ୍କୁ ଆତ୍ମାର କାରିଗର (Engineer of soul) ନାମରେ ଆଖ୍ୟାୟିତ କରିଥିଲେ । 'ଆତ୍ମାର କାରିଗର' କହିଲେ କଅଣ ବୁଝାଯାଏ, ସେକଥା ବ୍ୟାଖ୍ୟା କରି ମାକ୍ସିମ ଗର୍କି ତାଙ୍କ "Comments on Socialist Realism" ପ୍ରବନ୍ଧରେ କହିଥିଲେ, "ସାହିତ୍ୟରେ ଜୀବନର ଚିତ୍ରାଙ୍କନ କରିବା ଆଗରୁ ପ୍ରଥମତଃ ଜୀବନ କଅଣ, ତାହା ଶିଳ୍ପୀ ହୃଦୟଙ୍ଗମ କରିବା ଉଚିତ । ଜୀବନର ବୌଦ୍ଧିକ ଚିତ୍ରଣ ଅଥବା ନିର୍ଲିପ୍ତ ପ୍ରାଣହୀନ ଅଙ୍କନକୁ ସମାଜବାଦୀ ବାସ୍ତବତା ବୋଲି କୁହାଯାଇ ନପାରେ । ସମାଜର ବୈପ୍ଲବିକ ବିକାଶଧାରାକୁ ଆଖି ଆଗରେ ରଖି ଜୀବନର ମୂଲ୍ୟାୟନ କରିବାହିଁ ସମାଜବାଦୀ ସାହିତ୍ୟିକର ଧର୍ମ । ସତ୍ୟତା ଓ ଐତିହାସିକତା ସହିତ ଶିଳ୍ପର ଆଦର୍ଶବାଦୀ ଶିକ୍ଷାର ସମ୍ମିଶ୍ରଣ ଘଟିଲେ ତାହା ସମାଜବାଦୀ ବାସ୍ତବତାର ସ୍ତରକୁ ଉତ୍ତୀର୍ଣ୍ଣ ହୁଏ" (Documents of Modern Literary Realism : Edited by George Becker)

ଊନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଶେଷ ଦଶକ ଏବଂ ବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀରେ ଯେଉଁ ସମାଜବାଦୀ ବାସ୍ତବତାବାଦୀ ସାହିତ୍ୟିକଗଣ ବିଶ୍ୱସାହିତ୍ୟକୁ ନିଜ ସୃଷ୍ଟିର ଫସଲରେ ଶସ୍ୟ-ଶ୍ୟାମଳା କରିଛନ୍ତି, ସେମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ମାକ୍ସିମ୍ ଗର୍କି, ମାୟାକୋଭସ୍କି, ମିଖାଇଲ ଶୋଲୋକୋଭ, ଯୋଲୋ କନ୍‌ଷ୍ଟିନ୍, ଲୁଇଁ ଆରାଁ ଗ, ପାଇଲୋନେରୁଦା, ହାଓ୍ୱାର୍ଡଫାଷ୍ଟ, ଇଭୋଆନ୍ଦ୍ରିକ ଲାକ୍‌ସନେସ୍, ବୋରିସ ପାଷ୍ଟରନାକ୍ ପ୍ରମୁଖ ପ୍ରଧାନ । ରାଲ୍‌ଫ ଫକ୍ସ, ଜର୍ଜ ଲୁକାସ୍ ପ୍ରମୁଖ ମାର୍କସ୍‌ବାଦୀ ସାହିତ୍ୟ ସମାଲୋଚକମାନେ ନିଜର ମୌଳିକ ବିଶ୍ଳେଷଣ ଦ୍ୱାରା ଏହି ସମାଜବାଦୀ ସାହିତ୍ୟର ମଧ୍ୟ ଶ୍ରୀବୃଦ୍ଧି ସାଧନ କରିଛନ୍ତି ।

ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟରେ ବାସ୍ତବବାଦ ଓ ସମାଜବାଦୀ ବାସ୍ତବତା

ବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଆରମ୍ଭରେ ଓଡ଼ିଆ ଆଧୁନିକ ସାହିତ୍ୟର ବିକାଶ ସହିତ ବାସ୍ତବତାବାଦ ଓ ରୋମାଣ୍ଟିସିଜିମ୍‌ର ମିଳିତ ଜୟଯାତ୍ରା ମଧ୍ୟ ଆମ ସାହିତ୍ୟରେ ଆରମ୍ଭ

ହୋଇଥିଲା । ଫକୀରମୋହନଙ୍କ ଗଳ୍ପ ଉପନ୍ୟାସରେ ଆମେ ଯେତେବେଳେ ବାସ୍ତବତାବାଦର ଅନ୍ତରଙ୍ଗ ସ୍ପର୍ଶ ଅନୁଭବ କରୁ; ରାଧାନାଥଙ୍କ କାବ୍ୟ କବିତାରେ ରୋମାଣ୍ଟିକ ଭାବପ୍ରବଣତା ଠିକ୍ ସେହି ସମୟରେ ମଧ୍ୟ ଆମର ଦୃଷ୍ଟି ଆକର୍ଷଣ କରେ । ସ୍ଥୂଳ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ବିଚାରକଲେ ଦେଖାଯିବ, ଗଳ୍ପ ଉପନ୍ୟାସରେ ମୁଖ୍ୟତଃ ଓଡ଼ିଆ କଥାସାହିତ୍ୟିକମାନେ ବାସ୍ତବ ଚିନ୍ତାର ପରିଚୟ ଦେଇଥିବା ସ୍ଥଳେ କାବ୍ୟ କବିତାରେ ସେମାନଙ୍କର ଦୃଷ୍ଟିକୋଣ ରୋମାଣ୍ଟିକ ହୋଇ ରହିଥିଲା । ଏପରିକି ୧୯୨୦ ମସିହାରୁ କାଳନ୍ଦୀ ଚରଣ, ଅନ୍ନଦାଶଙ୍କର, ବୈକୁଣ୍ଠ ପଟ୍ଟନାୟକ ଓ ମାୟାଧର ମାନସିଂହ ପ୍ରମୁଖ ଯେଉଁ ସବୁଜ କବିଗଣ ନିଜ କାବ୍ୟ କବିତାରେ ଭାବ-ପ୍ରବଣ, ସ୍ୱପ୍ନବିଳାସୀ, ପଳାୟନପନ୍ଥୀ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣର ସ୍ୱାକ୍ଷର ଅଙ୍କନ କରି ଶ୍ରେଷ୍ଠ ରୋମାଣ୍ଟିକ କବି ଭାବରେ ସୁଖ୍ୟାତି ଅର୍ଜନ କରିଥିଲେ; ସେହିମାନଙ୍କ କୌଣସି କୌଣସି କବିତାରେ ମଧ୍ୟ ବାସ୍ତବବାଦୀ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ ଆଶ୍ଚର୍ଯ୍ୟ ସୁନ୍ଦର ଭାବରେ ଫୁଟି ଉଠିଥିଲା । କାଳନ୍ଦୀଚରଣ ପାଣିଗ୍ରାହୀ ଗଳ୍ପ ଉପନ୍ୟାସରେ ବାସ୍ତବବାଦୀ ଏବଂ କବିତା ରଚନା କ୍ଷେତ୍ରରେ ରୋମାଣ୍ଟିକ ଦୃଷ୍ଟିର ସମାବେଶ ଘଟାଇ ସବୁଜମନ ଓ ଧୂସର ପ୍ରାଣର ରୂପକାର ଭାବରେ ପାଠକମାନଙ୍କର ସଶ୍ରଦ୍ଧ ଦୃଷ୍ଟି ଆକର୍ଷଣ କରିଛନ୍ତି ।

ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟରେ ଯେଉଁ ସମୟରେ ରୋମାଣ୍ଟିକ ଓ ବାସ୍ତବବାଦର ଲୁଚକାଳି ଖେଳ ଚାଲିଥିଲା; ସେ ଯୁଗ ୟୁରୋପୀୟ ସାହିତ୍ୟରେ ସମାଜବାଦୀ ବାସ୍ତବତାର ଯୁଗ । ସମାଜବାଦ ପାଇଁ ଆକର୍ଷଣ କେବଳ ଏସୀୟ, ଆଫ୍ରିକୀୟ ଅଥବା ଅଳ୍ପ କେତୋଟି ୟୁରୋପୀୟ ଦେଶ ମଧ୍ୟରେ ସୀମିତ ହୋଇ ନଥିଲା; ଏହା ଧନତାନ୍ତ୍ରିକ ରାଷ୍ଟ୍ରମାନଙ୍କରେ ମଧ୍ୟ ନିଜର ପ୍ରଭାବ ବିସ୍ତାର କରିବାକୁ ଆରମ୍ଭ କରି-ଥିଲା । ପୁଣି ପ୍ରଥମ ମହାଯୁଦ୍ଧର ପ୍ରଳୟଙ୍କରୀ କ୍ଷୟ କ୍ଷତି ସମାଜବାଦ ସହିତ ଶାନ୍ତି ଲାଗି ଲୋକଙ୍କ ମନରେ ଏକ ବ୍ୟାକୁଳ ପିପାସା ସୃଷ୍ଟି କରିଥିଲା । ସମାଜବାଦୀ ବାସ୍ତବତାର ବୈଜ୍ଞାନିକ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣ ଓ ରାଜନୈତିକ ଚେତନା ସେଥିପାଇଁ ସବୁ ଦେଶର ବୁଦ୍ଧିଜୀବୀ ଓ ସାହିତ୍ୟିକମାନଙ୍କୁ ଆକୃଷ୍ଟ କରିଥିଲା । ଏପରିକି ଇଂଲଣ୍ଡ, ଆମେରିକା ପ୍ରଭୃତି ଗଣତାନ୍ତ୍ରିକ ଦେଶରେ, ଯେଉଁଠି ଲୋକେ କମ୍ୟୁନିଷ୍ଟ ମତବାଦର ଘୋର ବିରୋଧୀ, ସେ ଦେଶରେ ମଧ୍ୟ ସାହିତ୍ୟିକ ଓ ସାହିତ୍ୟପାଠକମାନେ ସମାଜବାଦୀ ବାସ୍ତବତାର ଗୁରୁତ୍ୱ ଉପଲବ୍ଧି କରିଥିଲେ ।

୧୯୩୫ ମସିହା ମାର୍ଚ୍ଚ ଏପ୍ରିଲ ମାସରେ ଜର୍ମାନ ଦେଶରେ ହିଟଲରଙ୍କ ପ୍ରରୋଚନାରେ ନାଜିମାନେ ସେ ଦେଶର ବୁଦ୍ଧିଜୀବୀ ଓ ସାହିତ୍ୟିକମାନଙ୍କୁ ଦେଶରୁ ବହିଷ୍କାର କରିବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ବିଶ୍ୱବିଖ୍ୟାତ ସାହିତ୍ୟ ଗ୍ରନ୍ଥମାନ ପୋଡ଼ି ଧ୍ୱଂସ କରିଦେଲେ । ଏହି ସଂସ୍କୃତିବିରୋଧୀ ବର୍ବର କାର୍ଯ୍ୟ ବିରୁଦ୍ଧରେ ୧୯୩୫ ମସିହା

ଜୁନ୍ ୨୧ ତାରିଖରେ ପ୍ୟାରିସରେ ଏକ ବିଶ୍ୱ ସାହିତ୍ୟିକ ସମ୍ମିଳନୀ ଅନୁଷ୍ଠିତ ହୋଇଥିଲା । ଆନ୍ଦ୍ରେଜିଦ୍ ଇ. ଏମ୍ ଫର୍ଷ୍ଟର, ଆଁନ୍ଦ୍ରେ ମାଲ୍‌ରୋ, ଆଲ୍‌ଡସ୍ ହକ୍‌ସଲେ ଓ ଜନ୍ ଷ୍ଟ୍ରାଚି ପ୍ରମୁଖ ପ୍ରଖ୍ୟାତ ସାହିତ୍ୟିକଗଣ ଏହି ସମ୍ମିଳନୀରେ ଯୋଗ ଦେଇ ଫାସିବାଦର ବିରୋଧ କରିବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ପୃଥିବୀରେ ଏକ ପ୍ରଗତିଶୀଳ ସାହିତ୍ୟିକ ଆନ୍ଦୋଳନ ସଂଗଠିତ କରିବା ପାଇଁ ସ୍ଥିର କଲେ । ଲେଖକର ସ୍ୱାଧୀନତା ରାଜନୈତିକ ଚକ୍ରାନ୍ତର ଯୂପକାଠରେ ଯେପରି ବଳି ନ ପଡ଼େ; ସ୍ୱାଧୀନ, ପ୍ରଗତିଶୀଳ ଚିନ୍ତାର ଯେପରି ବିକାଶ ଘଟେ, ସେ ଦିଗରେ କାର୍ଯ୍ୟ କରିବା ଏହି ଆନ୍ଦୋଳନର ଲକ୍ଷ୍ୟ ବୋଲି ଘୋଷଣା କରି ଯାଇଥିଲା ।

ପ୍ୟାରିସ ସମ୍ମିଳନୀ ପରେ ଇଂଲଣ୍ଡରେ କେତେଜଣ ବିଶିଷ୍ଟ ବ୍ରିଟିଶ ଓ ଭାରତୀୟ ଲେଖକଙ୍କ ଉଦ୍ୟମରେ ଏକ ପ୍ରଗତିଶୀଳ ସାହିତ୍ୟସଂଘ ଗଠିତ ହୋଇଥିଲା । ଏହି ସଂଘରେ ହାରଲ୍‌ଡ଼ ଲାସ୍କୀ, ହାର୍ବାଟ୍ ଲଡ଼୍, ମୁଲକରାଜ ଆନନ୍ଦ ଓ ଇ.ଏମ. ଫର୍ଷ୍ଟର ପ୍ରମୁଖ ସାହିତ୍ୟିକବୃନ୍ଦ ଯୋଗ ଦେଇଥିଲେ । ଏହି ସମ୍ମିଳନୀର ପ୍ରେରଣାରେ ଅବଶେଷରେ ୧୯୩୬ ମସିହାରେ ଲକ୍ଷ୍ନୌଠାରେ ନିଖିଳ ଭାରତ ପ୍ରଗତିଶୀଳ ଲେଖକ ସଂଘ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ହେଲା । ସମସ୍ତ ମଧ୍ୟଯୁଗୀୟ କୁସଂସ୍କାର ଓ ପ୍ରତିକ୍ରିୟାଶୀଳ ଚିନ୍ତା ବିରୁଦ୍ଧରେ ସଂଗ୍ରାମ କରିବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ସକଳ ପ୍ରକାର ପ୍ରଗତିଶୀଳ ଚିନ୍ତାର ବିକାଶ ଘଟାଇବା ଏହି ଲେଖକ ସଂଘର ଲକ୍ଷ୍ୟ ବୋଲି ଲକ୍ଷ୍ନୌ ସମ୍ମିଳନୀରେ ଘୋଷଣା କରିଯାଇ ଥିଲା । ଏହି ସମ୍ମିଳନୀରେ ସଭାପତିତ୍ୱ କରିଥିଲେ ବିଖ୍ୟାତ ହିନ୍ଦିସାହିତ୍ୟିକ ମୁନ୍‌ସି ପ୍ରେମଚାନ୍ଦ । କିନ୍ତୁ ଏହି ସମ୍ମିଳନୀ ଅନୁଷ୍ଠିତ ହେବାର କିଛି ଆଗରୁ ଅର୍ଥାତ୍ ତା ୨୯।୧୧।୧୯୩୫ ଠାରୁ ତା ୪।୧୨।୧୯୩୫ ମସିହା ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଛଅଦିନବ୍ୟାପୀ ଏକ ପ୍ରଗତିଶୀଳ ସାହିତ୍ୟିକ ସମ୍ମିଳନୀ ଓଡ଼ିଶାରେ କଟକ ରାମଚନ୍ଦ୍ରଭବନ ଠାରେ ଅନୁଷ୍ଠିତ ହୋଇ "ନବଯୁଗ ସାହିତ୍ୟ ସଂସଦ" ନାମରେ ଏକ ସାହିତ୍ୟିକ ସଂଘ ଗଠିତ ହୋଇ ସାରିଥିଲା । ଏହି "ନବଯୁଗ ସାହିତ୍ୟ ସଂସଦ"ର ଅଭ୍ୟୁଦୟ ଓ ସଂସଦର ମୁଖ ପତ୍ର 'ଆଧୁନିକ' ଜରିଆରେ ଓଡ଼ିଶାରେ ସମାଜବାଦୀ ବାସ୍ତବତାବାଦର ପ୍ରବୃତ୍ତିକୁ ସଂଗଠିତ କରିବାକୁ ଉଦ୍ୟମ ହୋଇଥିଲା । ଏହି ଆନ୍ଦୋଳନର ପଶ୍ଚାତ୍‌ଭାଗରେ ଥିଲା କଂଗ୍ରେସ-ସୋସଲିଷ୍ଟ ଦଳର ରାଜନୈତିକ ଆଦର୍ଶ ଏବଂ ଏହାର ପ୍ରଧାନ ପୃଷ୍ଠପୋଷକ ଥିଲେ ଭଗବତୀ ପାଣିଗ୍ରାହୀ, ଅନନ୍ତ ପଟ୍ଟନାୟକ, ମାଳତୀ ଚୌଧୁରୀ ପ୍ରମୁଖ ମାର୍କସବାଦୀ ଲେଖକ ଲେଖିକା ଏବଂ ବୁଦ୍ଧିଜୀବୀମାନେ ।

ଓଡ଼ିଶାରେ 'ନବଯୁଗ ସାହିତ୍ୟ ସଂସଦ' ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ହେବା ଆଗରୁ 'ସମାଜବାଦୀ ବାସ୍ତବତା'ର ପ୍ରଭାବ ଆମ ସାହିତ୍ୟରେ ନିଃସନ୍ଦେହରେ ତାର ଛାୟା ବିସ୍ତାର କରିଥିଲା । ଫଳରେ କାଳନ୍ଦୀ ଚରଣ, ସଚ୍ଚି ରାଉତରାୟ, ଖିତୀଶ ଚନ୍ଦ୍ର ଦେ

ପ୍ରମୁଖ ରୋମାଣ୍ଟିକ କବିମାନେ ନିଜ କବିତା ମଧ୍ୟରେ ବିପ୍ଳବର ସ୍ଫୁରଣ ଘଟାଇଥିଲେ । ଅନନ୍ତ ପଟ୍ଟନାୟକ, ବୀରକିଶୋର ଦାସ, ମନମୋହନ ମିଶ୍ରଙ୍କ କାବ୍ୟ, କବିତା, ସଙ୍ଗୀତ ପୁଣି ଭଗବତୀ ପାଣିଗ୍ରାହୀଙ୍କ 'ଶିକାର' ଭଳି ଅଳ୍ପ କେତୋଟି ଗଳ୍ପ ମଧ୍ୟରେ ସମାଜବାଦୀ ବାସ୍ତବତାର ଉଷ୍ମ ନିବିଡ଼ ସ୍ପର୍ଶ ଅନୁଭୂତ ହୋଇଥିଲା । 'ନବଯୁଗ ସାହିତ୍ୟ ସଂସଦ'ର ସଂଗଠିତ ଉଦ୍ୟମ ଫଳରେ ଏହି ଭାବଧାରା ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟରେ ଏକ ପ୍ରଚଣ୍ଡ ଧୂଳିଝଡ଼ ଭଳି କବି, ଔପନ୍ୟାସିକ ଓ ଗାଳ୍ପିକମାନଙ୍କ ଲେଖାରେ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରିବାକୁ ଲାଗିଲା । ଏହି ପ୍ରଗତିଶୀଳ ସାହିତ୍ୟିକ ଆନ୍ଦୋଳନର ପୁରୋଭାଗରେ ଥିଲେ କବି ଅନନ୍ତ ପଟ୍ଟନାୟକ ଏବଂ ସଚ୍ଚିଦାନନ୍ଦ ରାଉତରାୟ । ଶ୍ରୀ ରାଉତରାୟ 'ପଲ୍ଲୀକବି'ର ପୋଷାକ ଦୂରକୁ ଫିଙ୍ଗିଦେଇ ସମାଜବାଦୀ ବାସ୍ତବତାର ଦିଗ୍‌ଦ୍ରଷ୍ଟା ଭାବରେ ରଚନା କରିଥିଲେ ବାଜି ରାଉତ ଭଳି ଆଗ୍ନେୟ-ଝଞ୍ଜାକାବ୍ୟ, ପାଣ୍ଡୁଲିପିରେ ସନ୍ନିବିଷ୍ଟ ବହୁ ବିପ୍ଳବୀ କବିତା । ତାଙ୍କର କେତେକ କ୍ଷୁଦ୍ର ଗଳ୍ପରେ ମଧ୍ୟ ପ୍ରଗତିଶୀଳ ବାସ୍ତବତାବୋଧର ସ୍ୱାକ୍ଷର ଅଙ୍କିତ । କବି ଅନନ୍ତ ପଟ୍ଟନାୟକଙ୍କ ଚିନ୍ତା ଓ ଚେତନା ମାର୍କସବାଦୀ ଚିନ୍ତା ଦ୍ୱାରା ମୂଳରୁ ହିଁ ପରିପୁଷ୍ଟ । ଆଜି ସୁଦ୍ଧା ସେ ନିଜ ମାର୍କସବାଦୀ ଆଦର୍ଶରେ ଅବିଚଳିତ ରହିଛନ୍ତି ଏବଂ ତାଙ୍କ କବିତାରେ ଆଜି ମଧ୍ୟ ସମାଜବାଦୀ ସମାଜ ଗଠନର ଚିନ୍ତା ମାୟାବୀ ସ୍ୱପ୍ନର ଇନ୍ଦ୍ରଜାଲ ବିସ୍ତାର କରି ଚାଲିଛି ।

ପ୍ରତୀକବାଦ

(Symbolism)

ଯନ୍ତ୍ରଶିଳ୍ପର ପ୍ରସାର ଓ ନୂତନ ବୈଜ୍ଞାନିକ ଆବିଷ୍କାର ଫଳରେ ୟୁରୋପ ଓ ଆମେରିକାର ସଭ୍ୟତା ଓ ସଂସ୍କୃତିରେ ଯେଉଁ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଘଟିଥିଲା; ସେଇ ପରିବର୍ତ୍ତନକୁ ଭାବରାଜ୍ୟରେ ରୂପ ଦେବା ପାଇଁ ଊନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ମଧ୍ୟଭାଗରେ ସ୍ୱଭାବବାଦୀ ଓ ବାସ୍ତବବାଦୀ ଆନ୍ଦୋଳନ ସାହିତ୍ୟରେ ଗଢ଼ି ଉଠିଥିଲା । ବିଜ୍ଞାନର ଅବଦାନ ଓ ପ୍ରଭାବକୁ ସାହିତ୍ୟର ଭାବନାରେ ସଞ୍ଚରିତ କରିବା ଥିଲା ଏଭଳି ଆନ୍ଦୋଳନର ଲକ୍ଷ୍ୟ; କିନ୍ତୁ ପ୍ରକୃତି ଉପରେ ବିଜ୍ଞାନର ଏଇ ପ୍ରାଧାନ୍ୟକୁ ଅନେକ ସାହିତ୍ୟିକଙ୍କ ଚିନ୍ତାରେ ବିପରୀତମୁଖୀ ଏକ ବିରୂପ ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ସୃଷ୍ଟିକଲା । ସେମାନେ ଅନୁଭବକଲେ, ସ୍ୱଭାବବାଦୀ ଓ ବାସ୍ତବବାଦୀମାନଙ୍କ ବର୍ଣ୍ଣନା ଓ ବ୍ୟାଖ୍ୟା ମଧ୍ୟରେ ବିଜ୍ଞାନ ପ୍ରକୃତିକୁ ରାଣୀ ନ କରି ଚାକରାଣୀ କରିବାକୁ ବସିଛି, ପ୍ରକୃତିକୁ ରହସ୍ୟ-ଶୂନ୍ୟ କରି ବିଜ୍ଞାନ ନିଜେ ବିସ୍ମୟର ଐଶ୍ୱର୍ଯ୍ୟରେ ଐଶ୍ୱର୍ଯ୍ୟଶାଳିନୀ ହେବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରୁଛି । ବିଜ୍ଞାନର ଜଗତ ପ୍ରତୀତିର ଜଗତ, ଶିଳ୍ପୀର ଦୃଷ୍ଟିରେ ସେ ଜଗତର ଦୃଶ୍ୟ ଅତି ସ୍ୱଚ୍ଛ ଓ ସ୍ପଷ୍ଟ, ଯାହା ପ୍ରତୀତି ମଧ୍ୟରେ ଆବଦ୍ଧ ବିଜ୍ଞାନ ଓ ଦର୍ଶନ ତାକୁ ବ୍ୟାଖ୍ୟା କରନ୍ତି । କିନ୍ତୁ ସେମାନେ ନୂତନ କୌଣସି ଶିଳ୍ପ ସୃଷ୍ଟି କରନ୍ତି ନାହିଁ । ପୁଣି ଯେଉଁ ଜଗତ ପ୍ରତୀତିର ମାନଚିତ୍ରରେ ଅନୁପସ୍ଥିତ, ତାର ନାମ ବିଜ୍ଞାନର ଖାତାରେ ଉଠେ ନାହିଁ । ସ୍ୱଭାବବାଦୀ ଓ ବାସ୍ତବବାଦୀମାନଙ୍କ ବୈଜ୍ଞାନିକ ଦୃଷ୍ଟି ସେଇ ରହସ୍ୟମୟ ମାୟାବୀ ଜଗତର କଳ୍ପଲୋକରେ ପ୍ରବେଶ କରିବାକୁ ଅକ୍ଷମ ହୁଏ । ବର୍ଣ୍ଣନା ବା ବ୍ୟାଖ୍ୟା ଦ୍ୱାରା ନୁହେଁ—ପ୍ରତୀକର ପ୍ରୟୋଗ ଦ୍ୱାରା ସେହି ରହସ୍ୟମୟ ନୂତନ ଜଗତର ଦୃଶ୍ୟ ପାଠକର ମନଶ୍ଚକ୍ଷୁରେ ଉଦ୍ଭାସିତ କରି ଦିଆଯାଇ ପାରେ । ପ୍ରତୀକର ପ୍ରଧାନ ଗୁଣ ହେଉଛି, ସେ ଭାଷା ଓ ଭାଷ୍ୟକୁ ଗୋଟିଏ ସମତଳ ସ୍ତରରୁ ବହୁ ଦୂର ଓ ବହୁ ଗଭୀରତା ଆଡ଼କୁ ଆକର୍ଷଣ କରି ନେଇପାରେ । ସେଥିପାଇଁ ଗୋଟିଏ ଗୋଟିଏ ସାର୍ଥକ ପ୍ରତୀକର ଚତୁର୍ଦ୍ଦିଗରୁ ନାନା ତାତ୍ପର୍ଯ୍ୟର ରଶ୍ମିରାଶି ବିଚ୍ଛୁରିତ ହୋଇ ପାଠକ ମନରେ ଗୋଟିଏ ଚମତ୍କାର ସମ୍ଭାବନା ସୃଷ୍ଟିକରେ, ଶବ୍ଦର ସୀମିତ ଭାବାର୍ଥର ସୀମାରେଖା ଅତିକ୍ରମ କରି ପାଠକର ମନକୁ ଏକ ଇଙ୍ଗିତମୟ ଅର୍ଥ ଆଡ଼କୁ ଆକର୍ଷଣ କରେ । ସେଥିପାଇଁ ଊନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର

ଦ୍ୱିତୀୟାର୍ଦ୍ଧରେ ଫ୍ରାନ୍ସର ବୋଦ୍ ଲୟାର, ମାଲର୍ମେ, ରଁ୍ୟାବୋ ପ୍ରମୁଖ କେତେଜଣ ବିଶିଷ୍ଟ କବିଙ୍କ ନେତୃତ୍ୱରେ ସାହିତ୍ୟରେ ଏକ 'ପ୍ରତୀକବାଦୀ' ଆନ୍ଦୋଳନ ଗଢ଼ି ଉଠିଥିଲା । ସ୍ୱଭାବବାଦୀ ଓ ବାସ୍ତବବାଦୀ ସାହିତ୍ୟର ପ୍ରକାଶ ମାଧ୍ୟମ ମୁଖ୍ୟତଃ ଥିଲା ଉପନ୍ୟାସ; କିନ୍ତୁ ପ୍ରତୀକବାଦୀ କାବ୍ୟ ଆନ୍ଦୋଳନର ପ୍ରଧାନ ଆୟୁଧ ହେଲା କାବ୍ୟ-କବିତା । ଏହା ବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଦ୍ୱିତୀୟ ଦଶକ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଏକ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ସାହିତ୍ୟିକ ଆନ୍ଦୋଳନ ଭାବରେ ଫ୍ରାନ୍ସରୁ ଆରମ୍ଭ ହୋଇ ୟୁରୋପର ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ଭାଷାର ସାହିତ୍ୟକୁ ପରିବ୍ୟାପ୍ତ ହୋଇଯାଇଥିଲା । ଏହି ପ୍ରତୀକବାଦୀ ଆନ୍ଦୋଳନର ମହତ୍ତ୍ୱ ଉପଲବ୍ଧି କରିବାକୁ ହେଲେ ପ୍ରତୀକର ତାତ୍ପର୍ଯ୍ୟ ଉପଲବ୍ଧି କରିବା ଦରକାର ।

ପ୍ରତୀକ ଓ ଚିହ୍ନ

'ପ୍ରତୀକ' 'ଚିହ୍ନ' ନୁହେଁ । ବ୍ୟବହାରର ସୁବିଧା ଲାଗି ଗୋଟିଏ ଗୋଟିଏ ବସ୍ତୁ ପାଇଁ ଆମେ ଗୋଟିଏ ଗୋଟିଏ ଶବ୍ଦର ଚିହ୍ନକୁ ବ୍ୟବହାର କରିଥାଉ । 'ବ' ଆକାର 'ଘ' ବୋଲି ଗୋଟିଏ ଶବ୍ଦର ଚିହ୍ନ ଦ୍ୱାରା ଆମେ 'ବାଘ' ନାମକ ହିଂସ୍ର ପ୍ରାଣୀକୁ ବୁଝିଥାଉ । କିନ୍ତୁ ଏଇ ବାଘ ନାମକ ପଶୁକୁ ଚିହ୍ନାଇଦେବା ଭିନ୍ନ 'ବାଘ' ଶବ୍ଦଟି ଅତିରିକ୍ତ କୌଣସି କାର୍ଯ୍ୟ କରିପାରେ ନାହିଁ । ଇଚ୍ଛାକଲେ 'ବାଘ' ଶବ୍ଦର ଅନ୍ୟ ଏକ ପ୍ରତିଶବ୍ଦ ଦ୍ୱାରା ('ବ୍ୟାଘ୍ର' କିମ୍ବା 'ଶାର୍ଦ୍ଦୂଳ') ଆମେ ସେହି ହିଂସ୍ର ପଶୁକୁ ମଧ୍ୟ ଚିହ୍ନିପାରୁ; କିନ୍ତୁ ପ୍ରତୀକର କୌଣସି ପ୍ରତିଶବ୍ଦ ନଥାଏ । ପୁଣି ଚିହ୍ନ ଭଳି ପ୍ରତୀକର ସାର୍ଥକତା "ତୁଲ୍ୟ ମୂଲ୍ୟ" ରେ ନିହିତ ନଥାଏ, ଥାଏ "ଅତିରିକ୍ତତାରେ" । ଯେହେତୁ 'ପ୍ରତୀକ' ଏକ ବିଶେଷ ଅର୍ଥର ପ୍ରତିନିଧି ନୁହେଁ, ସେଥିପାଇଁ ତା ସହିତ ଏକାତ୍ମ ହୋଇ ରହିଥାଏ ବହୁ ଅକଥିତ ଓ ଅପ୍ରକାଶିତ ଅର୍ଥ । ପ୍ରତୀକ ପ୍ରତୀତ ମଧ୍ୟରେ ଧରାଦିଏ ନାହିଁ, ପ୍ରତୀତର ସେ କେବଳ ଛଳନା କରେ ।

ଉପମା ଓ ପ୍ରତୀକ

ପ୍ରତୀକ ଚିହ୍ନ ନୁହେଁ, ଉପମା ମଧ୍ୟ ନୁହେଁ । ସମାନ ଧର୍ମ ବା ଗୁଣବିଶିଷ୍ଟ ଦୁଇ ଭିନ୍ନ ଜାତୀୟ ବସ୍ତୁ ମଧ୍ୟରେ ସାଦୃଶ୍ୟ ପ୍ରଦର୍ଶନ ଅଥବା ତୁଳନା କରାଗଲେ ଉପମାର ସୃଷ୍ଟି ହୁଏ । ଆଗେ ସାଦୃଶ୍ୟବୋଧରୁ ଉପମାର ସୃଷ୍ଟି ହେଉଥିଲା; ଆଧୁନିକ କାଳରେ କାବ୍ୟରସିକ ପାଠକ ଚିତ୍ତକୁ ଚମକାଇ ଦେବାପାଇଁ ବୈସାଦୃଶ୍ୟ ଯୋଗୁ ମଧ୍ୟ ଉପମା ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଉଛି । ପ୍ରାଚୀନ କାଳରେ ଯେଉଁ ସାଦୃଶ୍ୟ-ଶିକାରୀ କବିଗଣ ଚନ୍ଦ୍ରକୁ କାହାର ମୁଖମଣ୍ଡଳର ଉପମା ଭାବରେ ବ୍ୟବହାର କରୁଥିଲେ, ଆଜିକାଲି ବିସଦୃଶ ସହିତ ବିସଦୃଶର ସହାବସ୍ଥାନ ଘଟାଇବା ପାଇଁ ସେହି ଚନ୍ଦ୍ରକୁ

ଭୂତିର ଉପମାରେ ପରିଣତ କରିଛନ୍ତି; କିନ୍ତୁ ଉପମାରେ ଯେତେ ନୂତନତ୍ୱ ଆରୋପ କଲେ ମଧ୍ୟ ତାହା ପ୍ରତୀକର କାର୍ଯ୍ୟ କରିପାରିବ ନାହିଁ । କାରଣ ଉପମାର ଉପଲବ୍ଧି ଚେତନ ମନର ଅନୁଭୂତି ଉପରେ ନିର୍ଭରଶୀଳ, ମଣିଷର ଅବଚେତନ ମନରେ ଅନୁପ୍ରବେଶ କରିବାର ଶକ୍ତି ତାର ନାହିଁ । ପ୍ରତୀକ ମନର ଚେତନ ସ୍ତରରୁ ଅଚେତନ ସ୍ତରକୁ ପୁଣି ଇନ୍ଦ୍ରିୟ-ଗ୍ରାହ୍ୟ ବାସ୍ତବ ଜଗତରୁ ଅତୀନ୍ଦ୍ରିୟ ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ଜଗତରେ ସ୍ୱଚ୍ଛନ୍ଦରେ ବିଚରଣ କରିବାକୁ ଚାହେଁ । ସେଥିପାଇଁ ପ୍ରତୀକର ଆବେଦନ ଉପମାଠାରୁ ଯଥେଷ୍ଟ ଅଧିକ ।

ପ୍ରତୀକ ଏବଂ ରୂପକ

ଦୁଇ ବା ତତୋଽଧିକ ବିଜାତୀୟ ବସ୍ତୁ ମଧ୍ୟରେ ସାଦୃଶ୍ୟ ହେତୁ ଅଭେଦ କଳ୍ପନା କରାଯାଇ ଗୋଟିକର ଉଲ୍ଲେଖ ଦ୍ୱାରା ଅନ୍ୟଟିକୁ ବ୍ୟଞ୍ଜିତ କରାଗଲେ ରୂପକର (allegory) ସୃଷ୍ଟି ହୁଏ । ଉପମା ଭଳି ରୂପକର ଭାବବହନର କ୍ଷମତା ମଧ୍ୟ ସୀମାବଦ୍ଧ ଏବଂ ଗୋଟିଏ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ବିଚାର କଲେ ଜଣାଯିବ, ଉପମା ଭଳି ରୂପକ ମଧ୍ୟ ବିସ୍ତାରିତ ତୁଳନା ମାତ୍ର । ରୂପକର ସୃଷ୍ଟି ସାଦୃଶ୍ୟବୋଧରୁ, ପ୍ରତୀକର ସୃଷ୍ଟି ସମ୍ପର୍କବୋଧରୁ । ଉପମା ଏବଂ ରୂପକ ଭଳି ପ୍ରତୀକରେ ତୁଳନା ମଧ୍ୟ ଥାଇପାରେ; କିନ୍ତୁ ସେ ତୁଳନା ଉକ୍ତି ସହିତ ଅନୁକ୍ତିର, ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ସହିତ ଅନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟର । ଉପମା ଭଳି ଏଥିରେ 'ସମାନ' ଏବଂ 'ସଦୃଶ'ର ଦୁଇ ପକ୍ଷ ନଥାଏ । ପୁଣି ଉପଦେଶାତ୍ମକତାରେ ଯେତେ ଗଭୀର, ଆକାରରେ ଯେତେ ନିଟୋଳ ହେଉ ପଛକେ ରୂପକ କେବେ ହେଲେ ପ୍ରତୀକ ଭଳି ବ୍ୟାପକ ଏବଂ ମହତ୍ତ୍ୱ ହୋଇ ପାରିବ ନାହିଁ । ଅରୂପକୁ ରୂପ ମଧ୍ୟରେ ପ୍ରକାଶ କରିବା ହେଉଛି ପ୍ରତୀକର ଧର୍ମ; କିନ୍ତୁ ରୂପକୁ ରୂପାନ୍ତରରେ ପ୍ରକାଶ କରିବା ହେଉଛି ରୂପକର କାର୍ଯ୍ୟ ।

ପ୍ରତୀକ ଓ ଚିତ୍ରକଳ୍ପ

ଯେଉଁ ଶବ୍ଦ ବା ଶବ୍ଦମାଳା ଅଥବା ପଦସମୂହ ସାହାଯ୍ୟରେ କବି କୌଣସି ବର୍ଣ୍ଣନୀୟ ବସ୍ତୁ କିମ୍ବା ଭାବକୁ ମୂର୍ତ୍ତି କରି ଗଢ଼ିତୋଳେ, ତାହାକୁ ବାକ୍-ପ୍ରତିମା ବା ଚିତ୍ରକଳ୍ପ (imagery) କୁହାଯାଏ । ଶିଳ୍ପୀ ଯେପରି ରଙ୍ଗ ଓ ତୁଳୀର ସହାୟତାରେ ବସ୍ତୁର ଚିତ୍ରାଙ୍କନ କରେ, କବି ସେହିପରି ବାଣୀ ସାହାଯ୍ୟରେ କବିତାରେ ଆଲେଖ୍ୟ ଅଙ୍କନ କରେ । ଯେଉଁ ବିଶିଷ୍ଟ ବାଣୀ ସାହାଯ୍ୟରେ ଏହି ଶବ୍ଦଚିତ୍ର ଅଙ୍କିତ ହୁଏ, ତାକୁ କୁହାଯାଏ ଚିତ୍ରକଳ୍ପ ବା ବାକ୍-ପ୍ରତିମା । ଚିତ୍ରକଳ୍ପ ଇନ୍ଦ୍ରିୟ-ଗ୍ରାହ୍ୟ ବାସ୍ତବ ଜଗତର ଦୃଶ୍ୟ ଅଙ୍କନ କରିଥାଏ । ଏହାର ଆବେଦନ ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ; ତେଣୁ ତାର ବିସ୍ତୃତି ସୀମିତ । ମଣିଷ ସମାଜର ଇତିହାସ, ଶିଳ୍ପଚେତନା

ଯେପରି ଗୋଟିଏ ପ୍ରତୀକ ମଧ୍ୟରେ ଉଦ୍ଭାସିତ ହୋଇପାରେ, ଗୋଟିଏ ଚିତ୍ରକଳ୍ପରେ ତାହା ଅକଳ୍ପନୀୟ । ତେଣୁ ଚିତ୍ରକଳ୍ପଠାରୁ ପ୍ରତୀକ ଅଧିକ ବ୍ୟାପକ ଏବଂ ମହତ୍ତ୍ୱ-ପୂର୍ଣ୍ଣ ।

ଚିତ୍ରକଳ୍ପବାଦର ଅନ୍ୟତମ ପ୍ରବକ୍ତା କବି ଏଜରା ପାଉଣ୍ଡ ଚିତ୍ରକଳ୍ପ କେବଳ ଶବ୍ଦର ଚିତ୍ରାଙ୍କନ ମାତ୍ର ନୁହେଁ, ଏହା ବୌଦ୍ଧିକ ଏବଂ ଜଟିଳ ଭାବୋଚ୍ଛ୍ୱାସର ସାର୍ଥକ ପ୍ରତିନିଧି ବୋଲି ବର୍ଣ୍ଣନା କରିଥିଲେ ସୁଦ୍ଧା ଚିତ୍ରକଳ୍ପର ଭାବବନ୍ଧନ କ୍ଷମତାର ସୀମାବଦ୍ଧତା ସମ୍ପର୍କରେ ସଚେତନ ଥିବାରୁ ଅବଶେଷରେ ପ୍ରତୀକବାଦ ଦ୍ୱାରା ଆକୃଷ୍ଟ ହୋଇଥିଲେ ।

ଶବ୍ଦମାନେ ହିଁ ପ୍ରତୀକ ହୋଇ ପାରନ୍ତି; କିନ୍ତୁ ସବୁ ଶବ୍ଦ ପ୍ରତୀକ ନୁହନ୍ତି । ଶବ୍ଦ ଯେତେବେଳେ ଗୋଟିଏ ବିଷୟକୁ ବୁଝାଏ, ସେତେବେଳେ ସେହି ଶବ୍ଦକୁ ସେ ବିଷୟର ଚିହ୍ନ ବୋଲି ଧରାଯାଏ; ଶବ୍ଦ ଯେତେବେଳେ ଗୋଟିଏ ଅର୍ଥକୁ ବୁଝାଏ, ସେତେବେଳେ ତାକୁ ସେହି ଶବ୍ଦର ରୂପକ ବୋଲି କୁହାଯାଏ; କିନ୍ତୁ ଗୋଟିଏ ଶବ୍ଦ ଯେତେବେଳେ ଚତୁର୍ଦ୍ଦିଗରେ ଜଳ-ପରିବେଷ୍ଟିତ ଦ୍ୱୀପ ଭଳି ବ୍ୟଞ୍ଜନାସଙ୍କୁଳ ଦ୍ୱୀପରେ ପରିଣତ ହୁଏ; ସେତେବେଳେ ତାହା ପ୍ରତୀକରେ ପରିଣତ ହୁଏ ।

ସଭ୍ୟତାର ବିକାଶ ସହିତ ପ୍ରତୀକ ସୃଷ୍ଟିର ଇତିହାସ ଘନିଷ୍ଠ ଭାବରେ ସଂପୃକ୍ତ । ମଣିଷ ପ୍ରଥମେ ବସ୍ତୁ ଧାରଣାରୁ ପ୍ରତୀକ ଧାରଣାରେ ଉପନୀତ ହୋଇଛି । ପ୍ରଥମେ ବସ୍ତୁକୁ ଚିତ୍ର ମାଧ୍ୟମରେ ପ୍ରକାଶ କରାଯାଉଥିଲା; ପରେ ଚିତ୍ର ବଦଳରେ ଶବ୍ଦର ପ୍ରତୀକ ବ୍ୟବହୃତ ହେଲା । ଉଦାହରଣ ସ୍ୱରୂପ ଦେବତାର ପ୍ରତୀକ ପ୍ରଥମେ ଥିଲା ଦେବମୂର୍ତ୍ତିର ଚିତ୍ର, ତାପରେ ବସ୍ତୁରେ ପରିଣତ ହୋଇ ତା ହେଲା ଶାଳଗ୍ରାମ ଶିଳା । ଏହାପରେ ଈଶ୍ୱର 'ଓଁକାର' ଶବ୍ଦର ପ୍ରତୀକରେ ପରିଣତ ହୋଇଗଲେ । ଏଥିରୁ ସ୍ପଷ୍ଟ ପ୍ରତୀତ ହେବ, ମଣିଷ ସଭ୍ୟତାର ଇତିହାସ ହେଉଛି ସ୍ଥୂଳ ବସ୍ତୁଜଗତ ଠାରୁ ଆରମ୍ଭ କରି ସୂକ୍ଷ୍ମ ମାନସଜଗତରେ ଅବତରଣର ଇତିହାସ ।

ଉପମା, ରୂପକ, ଚିତ୍ରକଳ୍ପ—ମଣିଷ ମନର ଜଟିଳ ଭାବଧାରାକୁ ପ୍ରକାଶ କରିବାରେ ଯେତେବେଳେ ଅକ୍ଷମ ହେଲା, ଆବଶ୍ୟକ ହେଲା ସେତେବେଳେ ପ୍ରତୀକର । ପ୍ରତୀକ ଅବଶ୍ୟ ସାହିତ୍ୟରେ ନୂତନ ଆବିଷ୍କାର ନୁହେ । ବହୁ ପ୍ରାଚୀନ କାଳରୁ କାବ୍ୟ କବିତାରେ ପ୍ରତୀକର ବ୍ୟବହାର ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଏ । ଆମ ପ୍ରାଚୀନ ଭାରତବର୍ଷରେ ଋଗ୍‌ବେଦରେ ପ୍ରତୀକର ବ୍ୟବହାର ହୋଇଛି । ମହାକବି ଦାନ୍ତେଙ୍କ "Divine Comedy" ଏକ ସାର୍ଥକ ପ୍ରତୀକବାଦୀ କାବ୍ୟ ଭାବରେ ଖ୍ୟାତି ଅର୍ଜ୍ଜନ କରିଛି । ପାରସ୍ୟ ଦେଶର ରୁମି ହାଫିଜ୍, ଓମର ଖୟାମ୍‌ଙ୍କ କବିତାରେ ମଧ୍ୟ ପ୍ରତୀକର ପ୍ରୟୋଗ ହୋଇଛି । କିନ୍ତୁ ଊନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଦ୍ୱିତୀୟାର୍ଦ୍ଧରେ

ଫରାସୀ ସାହିତ୍ୟରେ ପ୍ରତୀକ-ବାଦୀ ଆନ୍ଦୋଳନ ଭିତରୁ ପ୍ରତୀକ ଏଭଳି ଏକ ନୂତନ ଦ୍ୟୁତି ଓ ଦୀପ୍ତିରେ ଝଲସିତ ହୋଇ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କଲା, ଯାହା ସାହିତ୍ୟର ଇତିହାସରେ ପୂର୍ବରୁ କେବେ ଘଟି ନଥିଲା ।

'Divine Comedy' ରଚନା କାଳର ପୃଥିବୀ "Waste Land" ରଚନା ସମୟର ପୃଥିବୀ ନିଃସନ୍ଦେହରେ ସମାନ ନୁହେ । ମଣିଷର ଭାବନା ଓ ଜୀବନଯାପନ ପ୍ରଣାଳୀ ଏହି ସମୟ ମଧ୍ୟରେ ଜଟିଳରୁ ଜଟିଳତର ହୋଇଉଠିଛି । ସେହି ଭାବନାକୁ ପ୍ରକାଶ କରିବା ପାଇଁ ଗୋଟିଏ ଅର୍ଥରେ ବାରମ୍ବାର ବ୍ୟବହୃତ ଶବ୍ଦ ବହୁବାର ବହୁକାଳ ପ୍ରୟୋଗ ହୋଇଥିବା ଉପମା, ଚିତ୍ରକଳ୍ପ ସବୁ ନିଜ ଭାବବହନ କ୍ଷମତା ହରାଇ ବସିଥିଲେ । ଊନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀରେ ସ୍ୱଭାବବାଦୀମାନେ ବିଜ୍ଞାନ-ପ୍ରଭାବିତ ସମାଜ ଓ ବ୍ୟକ୍ତି ଜୀବନକୁ ପୁଙ୍ଖାନୁପୁଙ୍ଖ ବିଶ୍ଳେଷଣ କରି ଗଳ୍ପ ଉପନ୍ୟାସରେ ଚିତ୍ରଣ କରିବା ଫଳରେ ସାହିତ୍ୟ ତାର ରହସ୍ୟମୟୀ କଳାରୂପ ହରାଇବସିଲା । କବିତା ସବୁବେଳେ ଗୂଢ଼ ରହସ୍ୟର ସୁନେଲି ଅବଗୁଣ୍ଠନରେ ନିଜକୁ ଅବଗୁଣ୍ଠିତା କରି ରଖିବା ପାଇଁ । ତା ନ ହେଲେ ତାର ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ନଷ୍ଟ ହୋଇଯାଏ । ସ୍ୱଭାବବାଦୀମାନଙ୍କ ସ୍ୱଭାବ-ସୁଲଭ ପ୍ରାକୃତିକ ଚିତ୍ରଣରେ ସେଇ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ହରାଇ ବସିଥିଲା କବିତା । ଫଳରେ ଫରାସୀ ସାହିତ୍ୟରେ କାବ୍ୟ-କବିତା କ୍ଷେତ୍ରରେ ସ୍ୱଭାବବାଦର ବିରୋଧ କରି ପାରନାଶାଁ (Parnassion) ଆନ୍ଦୋଳନ ଗଢ଼ିଉଠିଲା । ପାରନାଶାଁମାନେ ରୋମାଣ୍ଟିସିଜିମ୍ ବିରୁଦ୍ଧରେ ମତ ବ୍ୟକ୍ତ କରୁଥିଲେ ସୁଦ୍ଧା ଏମାନେ ପ୍ରକୃତରେ ଥିଲେ ନବ୍ୟ-ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ (Neo-Romantic) । କବିତାରେ ଆଙ୍ଗିକର ଅନିବାର୍ଯ୍ୟତା ଓ କାବ୍ୟିକ ଆବେଦନର ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଉପରେ ଏମାନେ ଅଧିକ ଜୋର୍ ଦେଉଥିଲେ ଏବଂ ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ବର୍ଣ୍ଣନା, ସୂକ୍ଷ୍ମ ପ୍ରକାଶଭଙ୍ଗୀ ଯୋଗୁ ପ୍ରସିଦ୍ଧି ଲାଭ କରିଥିଲେ । ୧୮୬୬ରୁ ୧୮୭୬ ଦୀର୍ଘଦଶ କାଳ ଏହି ପାରନାଶାଁ ଆନ୍ଦୋଳନ ଫରାସୀ ସାହିତ୍ୟରେ ପ୍ରଭାବ ବିସ୍ତାର କରିଥିଲା । ସେମାନେ Le Parnasse Contemporain ନାମକ ତିନୋଟି କାବ୍ୟ ଗ୍ରନ୍ଥ ପ୍ରକାଶ କରିଥିଲେ । ଏହି କବିମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ଥିଲେ ମାଲର୍ମେ, ଭେର୍ଲେନ୍ ପ୍ରମୁଖ କବିଗଣ—ପରେ ଯେଉଁମାନେ ପ୍ରତୀକବାଦୀ କାବ୍ୟ ଆନ୍ଦୋଳନର ନେତୃତ୍ୱ ନେଇଥିଲେ । କ୍ରମଶଃ ପାରନାଶାଁ କବିଗୋଷ୍ଠୀର କବିତାରେ କୃତ୍ରିମତାର ଅନୁପ୍ରବେଶ ଫଳରେ ସେହି କାବ୍ୟ-ଆନ୍ଦୋଳନ ଦୁର୍ବଳ ହୋଇ ପଡ଼ିଲା । ଫରାସୀ ସାହିତ୍ୟରେ ମୁଣ୍ଡଟେକି ଉଠିଲା ପ୍ରତୀକ-ବାଦୀ ଆନ୍ଦୋଳନ ।

ସ୍ୱଭାବବାଦୀ ଓ ପାରନାଶାଁ କାବ୍ୟ ଆନ୍ଦୋଳନର ଅଭିଜ୍ଞତା ପ୍ରତୀକବାଦୀମାନଙ୍କୁ ଫରାସୀ କବିତାର ଧ୍ରୁପଦୀ (classical) ପରମ୍ପରା ଓ

ନିୟମ ଭାଙ୍ଗିବାକୁ ଯେପରି ପ୍ରରୋଚିତ କରିଥିଲା, କବିତାକୁ ସାଧାରଣ ସମତଳ ସ୍ତରରୁ ଆଉ ଏକ ଊର୍ଦ୍ଧ୍ୱତନ ସ୍ତରକୁ ଉନ୍ନତ କରିବା ପାଇଁ ସେହିପରି ପ୍ରେରଣା ଦେଇଥିଲା ।

ଫ୍ରୟେଡ୍‌ଙ୍କ ମନୋବିଜ୍ଞାନର ବିଶ୍ଳେଷଣ ପ୍ରମାଣିତ କରିଥିଲା ଯେ, ମଣିଷର ମନ ହେଉଛି ଭାସମାନ ବରଫଖଣ୍ଡ ଭଳି, ଯାହାର ଦୁଇ ତୃତୀୟାଂଶ ତାର ଅବ-ଚେତନ ସ୍ତରରେ ଓ ଏକ ତୃତୀୟାଂଶ ମାତ୍ର ଚେତନ ସ୍ତରରେ ଅବସ୍ଥାନ କରୁଥାଏ । ମଣିଷର ଚେତନଶୀଳ ମନର ପ୍ରକୃତ ସ୍ୱରୂପ ଉଦ୍‌ଘାଟନ କରିବାକୁ ହେଲେ କବିକୁ ତାର ଗୋପନୀୟ ଅବଚେତନ ମନର ସ୍ତରରେ ପ୍ରବେଶ କରିବାକୁ ହେବ । ଉପମା, ଚିତ୍ରକଳ୍ପ ମଣିଷର ଚେତନଶୀଳ ମନ ଏବଂ ଦୃଶ୍ୟମାନ ବସ୍ତୁଜଗତର ଅନୁଭୂତି ଓ ଅଭିଜ୍ଞତା ମଧ୍ୟରେ ବିଚରଣ କରେ । ମଣିଷର ଅବଚେତନ ମନର ରୂପ ସେଥିରେ ପ୍ରକାଶିତ ହୁଏ ନାହିଁ । ସେଥିପାଇଁ ଲୋଡ଼ା ପ୍ରତୀକର ପ୍ରୟୋଗ । ପୁଣି ମାଲାର୍ମେ ଏବଂ ଭେର୍ଲେନ ପ୍ରମୁଖ ପ୍ରତୀକବାଦୀ କବିମାନଙ୍କର ଗୁରୁଦେବ ବୋଦଲୟାର ବିଶ୍ୱାସ କରୁଥିଲେ ମଣିଷର ସତ୍ତା ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକତା ଓ ବାସ୍ତବତା ମଧ୍ୟରେ ବିସ୍ତୃତ । କେବଳ କବି ପ୍ରତୀକର ବ୍ୟବହାର ଦ୍ୱାରାହିଁ ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକତା ଓ ବାସ୍ତବତା ମଧ୍ୟରେ ସେତୁବନ୍ଧନ କରିପାରେ; ରୂପକ, ଚିତ୍ରକଳ୍ପ ଏଥିପାଇଁ ଅକ୍ଷମ ।

ପ୍ରତୀକବାଦୀ କାବ୍ୟ ଆନ୍ଦୋଳନ ଓ ଫରାସୀ ପ୍ରତୀକଧର୍ମୀ କବିତାର ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ

ଫରାସୀ କାବ୍ୟ ସାହିତ୍ୟରେ ପ୍ରତୀକର ପ୍ରଭାବ ମାଲାର୍ମେ, ଭର୍ଲେନ୍‌ଙ୍କ କବିତାରେ ବ୍ୟବହୃତ ହୋଇ ପ୍ରଭାବ ବିସ୍ତାର କରିବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ଜାଁ ଆର୍ତ୍ତୁର ର୍ୟାଁବୋ (୧୮୫୪-୯୧) ଏହି ଆନ୍ଦୋଳନ ସହିତ ଯୋଗ ଦେଲେ । ପୋଲ ଭର୍ଲେନ୍‌ହିଁ ର୍ୟାଁବୋଙ୍କୁ ବିସ୍ମୃତିର ଅତଳ ଗର୍ଭରୁ ପ୍ରତୀକ କାବ୍ୟ ଆନ୍ଦୋଳନ ମଧ୍ୟକୁ ଟାଣି ଆଣିଥିଲେ । ମଣିଷ ମନର ଯାହା କିଛି ସୂକ୍ଷ୍ମ ଓ ନିଗୂଢ଼ ଅନୁଭୂତି ଏବଂ ପ୍ରେରଣା—ତାକୁ ନୂତନ ପ୍ରତୀକ ସାହାଯ୍ୟରେ କବିତାରେ ଫୁଟାଇବା ଥିଲା ଏହି କବିମାନଙ୍କର ଲକ୍ଷ୍ୟ । ଊନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଅଷ୍ଟମ ଦଶକରେ ଏହି ପ୍ରତୀକବାଦୀ କାବ୍ୟ ଆନ୍ଦୋଳନ ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ରୂପ ଗ୍ରହଣ କରିସାରିଥିଲା । ମାଲାର୍ମେ, ଭର୍ଲେନ ଓ ର୍ୟାଁବୋ ଫରାସୀ ପ୍ରତୀକ-ଆନ୍ଦୋଳନର ତିନି କର୍ଣ୍ଣଧାରଙ୍କ ମଧ୍ୟରୁ ମାଲାର୍ମେ ଥିଲେ ମୁଖ୍ୟତଃ ଜଣେ ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ଗୀତିକବି । ପଲ୍ ଭର୍ଲେନ୍ ମାଲାର୍ମେଙ୍କୁ ଫରାସୀ କାବ୍ୟଜଗତର ଶୀର୍ଷସ୍ଥାନୀୟ କବି ବୋଲି ଆଖ୍ୟାୟିତ କରିଥିଲେ ସୁଦ୍ଧା ତାଙ୍କର କବିତା ଖୁବ୍ ଲୋକପ୍ରିୟ ନଥିଲା; କିନ୍ତୁ ସେ ଥିଲେ ଅନ୍ୟ ପ୍ରତୀକବାଦୀ କବିମାନଙ୍କ ପାଇଁ ମାର୍ଗପ୍ରଦର୍ଶକ, ତତ୍ତ୍ୱ-ନିର୍ଦ୍ଦେଶକ ।

ପ୍ରତୀକଧର୍ମୀ କବିତାର ଲକ୍ଷ୍ୟ ସମ୍ପର୍କରେ ମାଲାର୍ମେ କହୁଥିଲେ, ମନର ଏକ ବିଶେଷ ଅବସ୍ଥାକୁ ପ୍ରତିଫଳିତ କରିବା ପାଇଁ କବିତାର ବସ୍ତୁକୁ କ୍ରମେ କ୍ରମେ ଉପସ୍ଥାପିତ କରିବାକୁ ହେବ । କବିତାକୁ ଉପଭୋଗ କରାଯାଏ ତାର ଅର୍ଥ ଦ୍ୱାରା ନୁହେଁ; ତାର ବ୍ୟଞ୍ଜନା ଦ୍ୱାରା । କବିତାର ଅନ୍ତର୍ନିହିତ ଅର୍ଥ କ୍ରମଶଃ ଧୀରେ ଧୀରେ ପ୍ରକାଶିତ ହେବା ଉଚିତ । କବିତା ଭାବଦ୍ୱାରା ଲେଖା ହୁଏ ନାହିଁ, ଲେଖାହୁଏ ଶବ୍ଦଦ୍ୱାରା । ଏହି ଶବ୍ଦର ମୂଳ ଆକର୍ଷଣ ହେଉଛି ସଙ୍ଗୀତ । କବିତାର ପ୍ରକୃତ ରୂପ ସେଇ ଲୁଚି ଯାଇଥିବା ସଙ୍ଗୀତ ମଧ୍ୟରେହିଁ ଫୁଟିଉଠିବ । ଏଭଳି କବିତାର ଏକମାତ୍ର ଲକ୍ଷ୍ୟ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ଏବଂ ସେ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟର ଲକ୍ଷଣ ହେଉଛି ବିଷାଦ ଏବଂ ରହସ୍ୟମୟତା ।

ବାସ୍ତବରେ ଫରାସୀ ପ୍ରତୀକବାଦୀ କବିତାର ମୂଳ ଉତ୍ସ ହେଉଛି ସଙ୍ଗୀତ । ୱାଗନାରଙ୍କ ସଙ୍ଗୀତ (Wangerian Music) ଏହି କବିମାନଙ୍କୁ ଏଥିପାଇଁ ବିଶେଷ ଭାବରେ ଅନୁପ୍ରାଣିତ କରିଥିଲା । ସଙ୍ଗୀତ ସହିତ କବିତାର ଏହି ଆତ୍ମୀୟତା ସେମାନଙ୍କ କବିତାକୁ ଯେପରି ଏକ ରହସ୍ୟର ମାୟାବୀ ସ୍ୱପ୍ନରେ ଆଚ୍ଛନ୍ନ କରିଥିଲା; କବିତାର ଛନ୍ଦରେ ମଧ୍ୟ ସେହିପରି ବନ୍ଧନ-ମୁକ୍ତିର ଆହ୍ୱାନ ଆଣି ଦେଇଥିଲା । ପାରମ୍ପରିକ ଫରାସୀ ଧ୍ରୁପଦୀ ଛନ୍ଦ ଆଲେକ୍‌ଜେଣ୍ଡ୍ରାଇନ୍‌ର ବନ୍ଧନରୁ କବିତାକୁ ମୁକ୍ତ କରି ସେମାନେ ମୁକ୍ତ ଛନ୍ଦର (verse libre) ପ୍ରବର୍ତ୍ତନ କରିଥିଲେ । ସଙ୍ଗୀତର ଯାଦୁମାୟା ଫରାସୀ ପ୍ରତୀକଧର୍ମୀ କବିତାକୁ ଏକ ଗୀତିଧର୍ମୀ ସ୍ନିଗ୍ଧ ଲାବଣ୍ୟରେ ଭରି ଦେଇଥିଲା । ସେଥିପାଇଁ ଶ୍ରୋତା ଭର୍ଲେନ୍‌ଙ୍କ କବିତାରେ ଶୁଣି ପାରୁଥିଲା ବେହେଲାର ସ୍ୱର । ମାଲାର୍ମେଙ୍କ କବିତାକୁ ଦେବୁସି ସଙ୍ଗୀତରେ ମଧ୍ୟ ଅନୁବାଦ କରି ପାରିଥିଲେ । ଫରାସୀ ପ୍ରତୀକ କବିତାର ଲକ୍ଷ୍ୟ ଥିଲା ଶବ୍ଦକୁ ଅର୍ଥ ଗାମ୍ଭୀର୍ଯ୍ୟରେ ଭାରାକ୍ରାନ୍ତ ନ କରି ଧ୍ୱନି-ମାଧୁର୍ଯ୍ୟରେ ଲାଳିତ୍ୟମୟ କରିବା ।

ଫରାସୀ ପ୍ରତୀକ-କବିତାର ଅନ୍ୟତମ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ଥିଲା ତାର ଭାଷା । ସେମାନେ ମନେ କରୁଥିଲେ, କବିତାର ଭାଷାକୁ ଇଙ୍ଗିତମୟ କରିବାକୁ ହେଲେ ସମସାମୟିକ କାଳର ବ୍ୟବହୃତ ଭାଷା ଯଥେଷ୍ଟ ନୁହେଁ । ଯେଉଁ ଭାଷା କାଳକ୍ରମେ ବିସ୍ମୃତିର ଗର୍ଭରେ ବିଲୀନ ହୋଇଯାଇଛି, ସେହି ଆଦି ମଣିଷର ଭାଷାକୁ କବିତାରେ ବ୍ୟବହାର କରି ମଣିଷର ଚେତନାରେ ଅତୀତର ସତ୍ତାକୁ ଜାଗ୍ରତ କରାଯାଇ ପାରେ । ଏଥିପାଇଁ ସେମାନେ ମଧ୍ୟଯୁଗୀୟ ଫ୍ରାନ୍‌ସର ଯାଦୁବିଦ୍ୟାରୁ ଯେପରି ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରତୀକ ସଂଗ୍ରହ କରୁଥିଲେ, ସେହିପରି ବହୁଦିନରୁ ବ୍ୟବହୃତ ହୋଇ ନଥିବା ପ୍ରାଚୀନ ଶବ୍ଦକୁ ବ୍ୟବହାର କରି କବିତାରେ ଗୂଢ଼ାର୍ଥଜ୍ଞାପକ ପ୍ରତୀକ ସୃଷ୍ଟି କରିଥିଲେ ।

ପ୍ରତୀକବାଦୀ ଆନ୍ଦୋଳନର ଇସ୍ତାହାର

୧୮୮୬ ମସିହା ସେପ୍‌ଟେମ୍ବର ୧୮ ତାରିଖ ଦିନ ଜାଁ ମୋରେ (Gean More'as) ସମ୍ବାଦପତ୍ର Lefigaroରେ ଗୋଟିଏ ପ୍ରବନ୍ଧ ଲେଖି ପ୍ରତୀକବାଦୀ ଆନ୍ଦୋଳନର ଇସ୍ତାହାର ପ୍ରକାଶ କରିଥିଲେ । ଏହି ଇସ୍ତାହାରରେ ସେ ଦାବୀ କରିଥିଲେ ଯେ, ରୋମାଣ୍ଟିକମାନଙ୍କର ଦିନ ସାହିତ୍ୟରୁ ଶେଷ ହୋଇଯାଇଥିଲା; ସେମାନଙ୍କ ପରେ କବିତାରେ ପାରନାଶାଁ ଏବଂ ଉପନ୍ୟାସରେ ସ୍ୱଭାବବାଦୀମାନଙ୍କ ଦିନ ମଧ୍ୟ ଶେଷ ହେଲା । ଏମାନଙ୍କର ସ୍ଥାନ ଗ୍ରହଣ କରିବା ପାଇଁ ଏକ ନୂତନ ସାହିତ୍ୟିକ ଆନ୍ଦୋଳନର ଅଭ୍ୟୁଦୟ ଅନିବାର୍ଯ୍ୟ ଥିଲା । ଏହି ନୂତନ ସାହିତ୍ୟିକ ଆନ୍ଦୋଳନ ତଥ୍ୟ ସରବରାହ (purveying of information), ସର୍ବସାଧାରଣଙ୍କ ଆଗରେ ଆବେଗମୟ ଭାଷଣ ପ୍ରଦାନ (declamation) ଏବଂ ମିଥ୍ୟା ବୋଧଶକ୍ତି (false sensibility) ବିରୁଦ୍ଧରେ ସ୍ୱର ଉତ୍ତୋଳନ କରିବ । ଜାଁ ମୋରେ ତାଙ୍କ ପ୍ରତୀକବାଦୀ ଆନ୍ଦୋଳନର ଇସ୍ତାହାରରେ ରୋମାଣ୍ଟିକ୍, ସ୍ୱଭାବବାଦୀ ଓ ବାସ୍ତବବାଦୀ ସାହିତ୍ୟିକମାନଙ୍କ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣକୁ ପ୍ରତ୍ୟାଖ୍ୟାନ କରି-ଥିଲେ ସୁଦ୍ଧା ପ୍ରତୀକବାଦୀ ସାହିତ୍ୟିକମାନଙ୍କ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣ ଠିକ୍ କଅଣ ହେବ, ସେ କଥା ବିସ୍ତୃତ ଭାବରେ ବର୍ଣ୍ଣନା କରି ନଥିଲେ । ଏହା ମଣିଷର ଅନ୍ତର୍ନିହିତ ସୂକ୍ଷ୍ମ ଭାବନାକୁ ବାହ୍ୟରୂପ ପ୍ରଦାନ କରିବ ("to give out-ward form to ideas") ଏହାହିଁ ଥିଲା ତାଙ୍କ ଇସ୍ତାହାରର ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ମର୍ମବାଣୀ । ଏହି ଆନ୍ଦୋଳନର ପୃଷ୍ଠପୋଷକ ଭାବେ ବୋଦଲେୟାର, ମାଲାର୍ମେ ଓ ଭର୍ଲେନ୍‌ଙ୍କ ନାମ ସେ ଘୋଷଣା କରିଥିଲେହେଁ ର୍ୟାଁବୋଙ୍କ ନାମ ସେ ତାଲିକାରୁ ବାଦ୍ ପଡ଼ିଥିଲା ।

ପ୍ରତୀକବାଦୀ ଆନ୍ଦୋଳନର ପ୍ରଭାବ ବିସ୍ତାର

କିନ୍ତୁ ପ୍ରତୀକବାଦୀ ଆନ୍ଦୋଳନ କେବଳ ଫ୍ରାନ୍‌ସ ମଧ୍ୟରେ ସୀମାବଦ୍ଧ ହୋଇ ରହି ନଥିଲା । ଏହା Stefan George ଏବଂ Rainer Maria Rilkeଙ୍କ କବିତା ମଧ୍ୟ ଦେଇ ଜର୍ମାନ ସାହିତ୍ୟକୁ, Ruben Darioଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ସ୍ପାନିସ ସାହିତ୍ୟକୁ ସ୍ପେନ୍‌କୁ, W. B. Yeats, Ezra Pound ଏବଂ T. S. Eliotଙ୍କ କବିତା ମଧ୍ୟରେ ଇଂରେଜି ସାହିତ୍ୟକୁ ପରିବ୍ୟାପ୍ତ ହୋଇ ଯାଇଥିଲା । Arthur Symons ହେଉଛନ୍ତି ଇଂରେଜି ସାହିତ୍ୟରେ ଫରାସୀ ପ୍ରତୀକବାଦୀ କବିତାର ବାର୍ତ୍ତାବହ । "The Symbolist Movement in Literature" ତାଙ୍କର ୧୮୯୯ରେ ପ୍ରକାଶିତ ହୋଇଥିଲା । ପ୍ରତୀକବାଦ ସମ୍ପର୍କରେ କବି ଇଏଟସ୍ ପ୍ରଥମେ ତାଙ୍କଠାରୁ ଦୀକ୍ଷା ଗ୍ରହଣ କରିଥିଲେ । ପରେ ନିଜ ଜନ୍ମଭୂମି ଆୟର୍ଲାଣ୍ଡର ଲୋକଗୀତ, କିମ୍ବଦନ୍ତୀରୁ ପ୍ରତୀକମାନ ସଂଗ୍ରହ କରି ସେ ଇଂରେଜି ପ୍ରତୀକଧର୍ମୀ

କବିତାରେ ନୂତନ ପ୍ରାଣଶକ୍ତି ସଂଚାରିତ କରିଥିଲେ । ସଂକ୍ଷେପରେ କହିବାକୁ ଗଲେ ମାଲାର୍ମେଙ୍କ ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ପ୍ରଭାବ ଓ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱ ଯୋଗୁ ସମଗ୍ର ୟୁରୋପର କାବ୍ୟକବିତା ପ୍ରତୀକବାଦ ଦ୍ୱାରା ଆକ୍ରାନ୍ତ ହୋଇଥିଲା ।

ମୁଖ୍ୟତଃ ପ୍ରତୀକବାଦୀ ଆନ୍ଦୋଳନ କାବ୍ୟ-କବିତାରେ ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ବିସ୍ତାର କରିଥିଲେ ମଧ୍ୟ ନାଟକ, ଉପନ୍ୟାସ ଏହାର ପ୍ରଭାବରୁ ନିଜକୁ ମୁକ୍ତ ରଖି ପାରି ନଥିଲେ । ଭାଗନାର୍ (Wanger)ଙ୍କ ସଙ୍ଗୀତ ଯେପରି ମାଲାର୍ମେଙ୍କ କବିତାକୁ ପ୍ରଭାବିତ କରିଥିଲା, ତାଙ୍କର ଅପେରା ମଧ୍ୟ ସେହିପରି ଫ୍ରାନ୍‌ସର ନାଟକକୁ ବାସ୍ତବତାର ସୀମା ଲଂଘି ପ୍ରତୀକର ପଥ ଅନୁସରଣ କରିବା ପାଇଁ ପ୍ରଲୁବ୍‌ଧ କରିଥିଲା । ମଧ୍ୟଯୁଗୀୟ କିମ୍ବଦନ୍ତୀ ଏବଂ ଜନଶ୍ରୁତିକୁ ଅବଲମ୍ବନ କରି ଭାଗନାର୍ ଯେଉଁ ଅପେରାମାନ କରୁଥିଲେ, ସେଥିରେ ନାଟକୀୟ ଚରିତ୍ରସବୁ ଥିଲେ ପ୍ରତୀକାତ୍ମକ ଚରିତ୍ର । ତାଙ୍କର ସେହି ଅପେରା ଦ୍ୱାରା Villiers Adams, Mauric Maeterlinck ଏବଂ Paul Clauded ପ୍ରମୁଖ ନାଟ୍ୟକାରମାନେ ପ୍ରଭାବିତ ହୋଇ ବାସ୍ତବବାଦର ପଥ ପରିତ୍ୟାଗ କରି ପ୍ରତୀକବାଦର ପଥିକ ହୋଇଥିଲେ । ନାଟକରେ ବାସ୍ତବଧର୍ମୀ ପରିବେଶ ବଦଳରେ ରହସ୍ୟମୟ ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟି, ଅସ୍ୱାଭାବିକ ଦୃଶ୍ୟର ଅବତାରଣା ଏବଂ ସଂଳାପକୁ କାବ୍ୟଧର୍ମୀ କରିବା ଥିଲା ଏମାନଙ୍କ ପ୍ରତୀକବାଦୀ ନାଟକର ପ୍ରଧାନ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ । ଏହି ତିନିଜଣଙ୍କ ମଧ୍ୟରୁ Paul Claudelଙ୍କୁ ଛାଡ଼ିଦେଲେ ଆଦମ୍ ଏବଂ ମେଟାରଲିଙ୍କ୍ ଦୁଇଜଣ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ପ୍ରତୀକବାଦୀ ନାଟ୍ୟକାର ଭାବରେ ସାରା ୟୁରୋପର ଦୃଷ୍ଟି ଆକର୍ଷଣ କରିଥିଲେ ।

ପ୍ରତୀକବାଦର ପ୍ରଲମ୍ବିତ ଛାୟା ମାର୍ସେଲ ପ୍ରୁସ୍ (Marcel Proust)ଙ୍କ ଆତ୍ମଜୀବନୀମୂଳକ ଉପନ୍ୟାସ "Remembrance of things past" ଉପନ୍ୟାସକୁ ମଧ୍ୟ ଆଚ୍ଛନ୍ନ କରିଥିଲା; ଟମାସମାନଙ୍କ 'The Magic mountain' ଏବଂ ଜେମସ୍ ଜୟେସ୍‌ଙ୍କ "Ulysses" ଉପନ୍ୟାସରେ ମଧ୍ୟ ଅନୁରଣିତ ହୋଇ ଥିଲା ପ୍ରତୀକବାଦର ମାୟାବୀ ସଙ୍ଗୀତର ଲଳିତ ମଧୁର ସ୍ୱର ମୂର୍ଚ୍ଛନା । ଏହି ଉପନ୍ୟାସରେ ଚିତ୍ରିତ ନିଃସଙ୍ଗ ନାୟକମାନେ ନିଃସନ୍ଦେହରେ ଥିଲେ ଆଧୁନିକ ଜଟିଳ ଓ ଦ୍ୱିଧା-ବିଭକ୍ତ ମାନସିକତାର ଆଦର୍ଶ ପ୍ରତୀକ । ଅବଚେତନର ଉନ୍ମୋଚନ ଆଧୁନିକ ପ୍ରତୀକ ଉପନ୍ୟାସର ଥିଲା ପ୍ରଧାନ ସଚେତନ ଲକ୍ଷଣ । ଏହି ଲକ୍ଷଣର ସୂତ୍ର ଧରି ଉପନ୍ୟାସ ସାହିତ୍ୟରେ ଜନ୍ମ ଲାଭ କରିଥିଲା ଚେତନା ପ୍ରବାହର ଧାରା (stream of consciousness) । ଏହି ଧାରାର ପ୍ରଧାନ ପ୍ରବର୍ତ୍ତକ ଥିଲେ ସ୍ୱୟଂ ଜେମସ୍ ଜୟେସ୍, ପ୍ରତୀକବାଦୀ ଆନ୍ଦୋଳନର ବନ୍ୟା ଯାହାଙ୍କ ଚେତନାକୁ ଜଳମଗ୍ନ କରିଥିଲା । ଏହି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ବିଚାର କଲେ ଫ୍ରାନ୍‌ସର ପ୍ରତୀକ-ଆନ୍ଦୋଳନ

କେବଳ ୟୁରୋପର କାବ୍ୟ କବିତା ନୁହେଁ; ନାଟକ, ଉପନ୍ୟାସ ଇତ୍ୟାଦି ସାହିତ୍ୟର ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ପ୍ରଧାନ ଶାଖା ଉପରେ ଯେ ସୁଦୂରପ୍ରସାରୀ ପ୍ରଭାବ ବିସ୍ତାର କରିଥିଲା; ଏକଥା ଅସ୍ୱୀକାର କରାଯାଇ ପାରିବ ନାହିଁ ।

ପ୍ରତୀକର ସଂଜ୍ଞା, ସ୍ୱରୂପ ଓ ପ୍ରକାରଭେଦ

ଉପମା, ରୂପକ, ଚିତ୍ରକଳ୍ପଠାରୁ ପ୍ରତୀକର ପାର୍ଥକ୍ୟ ଏବଂ ପ୍ରତୀକବାଦୀ ଆନ୍ଦୋଳନର ପ୍ରଭାବର ପରିଣତି ସମ୍ପର୍କରେ ଆଲୋଚନା ପରେ ମଧ୍ୟ ପ୍ରତୀକର ସଂଜ୍ଞା ଓ ସ୍ୱରୂପ ସମ୍ପର୍କରେ ଧାରଣା ଅସ୍ପଷ୍ଟ ରହିଯାଏ । ଅସ୍ପଷ୍ଟତାହିଁ ପ୍ରକୃତରେ ପ୍ରତୀକର ଏକ ଅନ୍ୟତମ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ! ରହସ୍ୟର ରେଶମୀ ଓଢ଼ଣାରେ ମୁହଁ ଘୋଡ଼ାଇ ପ୍ରତୀକ ମନର ଚେତନ ସ୍ତରରୁ ଅବଚେତନ ସ୍ତରରେ; ବାସ୍ତବ ଜଗତରୁ ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ଜଗତରେ ବିଚରଣ କରିବାକୁ ଚାହେଁ । Charles Chandwickଙ୍କ ଭାଷାରେ "Symbolist poetry may bridge between two worlds, one is the world inside the poet's imagination, another is the world which the poetries to see beyond the world of reality towards which he aspires." ବିଶ୍ୱକବି ରବୀନ୍ଦ୍ରନାଥ ସେଥିପାଇଁ କହିଥିଲେ, "ପ୍ରତୀକର ଗୋଟିଏ ଦିଗ ଘର ଭିତରେ, ଅନ୍ୟ ଦିଗ ଅନ୍ତର ଭିତରେ । ତାର ଗୋଟିଏ ଦିଗକୁ ସ୍ପର୍ଶ କରାଯାଏ, ଅନ୍ୟ ଦିଗଟି ଆମର ସକଳ ଆୟତ୍ତର ବାହାରେ ।" ଏହି ଇଙ୍ଗିତମୟ ସଂଚରଣଶୀଳ ଅସ୍ପଷ୍ଟତା ମଧ୍ୟରୁ ପ୍ରତୀକବାଦୀ କବିତାରେ କିଛି ପରିମାଣରେ ଦୁର୍ବୋଧତା ମଧ୍ୟ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଏ; ଏବଂ ସମାଲୋଚକମାନଙ୍କ ମତରେ ପ୍ରତୀକବାଦୀ ସାହିତ୍ୟରେ ଏହି ଦୁର୍ବୋଧତା କବିର ଇଚ୍ଛାକୃତ ।*

କବିତାର ବସ୍ତୁ ଓ ଭାବନା ସମ୍ପର୍କରେ ପାଠକମାନଙ୍କୁ ସ୍ପଷ୍ଟ ଧାରଣା ଦେବାପାଇଁ କବିତାରେ ସାଦୃଶ୍ୟ-କଥନ, ତୁଳନାର ଯେଉଁ ପରମ୍ପରା ଥିଲା ପ୍ରତୀକ-ବାଦୀମାନେ ତାର ଘୋର ବିରୁଦ୍ଧାଚରଣ କରିଥିଲେ । ମାଲର୍ମେ ସ୍ପଷ୍ଟ ଘୋଷଣା

---

*"The obscurity of much symbolist poetry results from the poet's subjective choice of symbols, which the reader may have difficulty in following. It is deliberate, since it leaves a freer play to the imagination of both reader and poet...."—

Cassell's Encyclopaedia of Literature, vol—II

କରିଥିଲେ, "ମୋ ବ୍ୟବହୃତ ଶବ୍ଦର ତାଲିକାରେ 'ଯଥା' (as) କିମ୍ବା "ପରି" (like) ଭଳି ଶବ୍ଦର ସ୍ଥାନ ନାହିଁ ।

'Symbolism' ଗ୍ରନ୍ଥରେ Charles Chadwick ପ୍ରତୀକବାଦର ସଂଜ୍ଞା ନିରୂପଣ କରି କହିଛନ୍ତି, "Symbolism can there be defined as the art of expressing ideas and emotions not by describing them directly, nor by defining them overt comparisions with concrete images, but by suggesting what these ideas and emotions are, by recreating them in the mind of reader through the use of unexplained symbols." ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ବର୍ଣ୍ଣନା ଅଥବା ସ୍ଥୂଳ ବସ୍ତୁ ସହିତ ତୁଳନା ଦ୍ୱାରା ନୁହେଁ, ପ୍ରତୀକବାଦୀମାନେ ନିଜର ଧାରଣା ଓ ଭାବନାକୁ ପ୍ରତୀକର ଇଙ୍ଗିତ ଦ୍ୱାରା ପ୍ରକାଶ କରନ୍ତି । "କାବ୍ୟରେ ପ୍ରତୀକ ହେଉଛି ସେହି ସ୍ୱର୍ଣ୍ଣ-ମାରୀଚ ଯେ କାବ୍ୟରସିକକୁ ସୀମାହୀନ ସ୍ୱର୍ଣ୍ଣ ମୃଗୟା ପ୍ରଲୁବ୍ଧ କରେ । କିନ୍ତୁ ମୃଗ ଓ ମୃଗୟା ଏ କ୍ଷେତ୍ରରେ ତୁଳନୀୟ ନୁହନ୍ତି । ମୃଗ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ, କିନ୍ତୁ ମୃଗୟା ଯଦୃଚ୍ଛ; ତାର ମାନଚିତ୍ର ସୁନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ନୁହେଁ; ମୃଗୟାର ପଥରେଖା ଶିକାରୀର ସ୍ୱେଚ୍ଛା-ସୃଷ୍ଟି । ପ୍ରତୀକ କବିର ସମସ୍ତ ବକ୍ତବ୍ୟକୁ ଧାରଣ କରେ ନାହିଁ । ଏହାର ଗୋଟିଏ ବଡ଼ ଅଂଶ ଥାଏ ପାଠକ ମଧ୍ୟରେ । ପ୍ରତୀକର ଉକ୍ତ ବା ବ୍ୟକ୍ତ ଅଂଶଟି ପାଠକ ପାଖରେ କବିର ଆବେଦନ ମାତ୍ର । ପାଠକ ଯଦି ନିଜର ସ୍ମୃତି ଓ ସ୍ୱପ୍ନ ମଧ୍ୟରୁ, ମଗ୍ନ-ଚୈତନ୍ୟର ସଂଗ୍ରହଶାଳାରୁ ସେହି ଅସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଉକ୍ତିକୁ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ କରି ନେଇ ନପାରେ, ତାହାହେଲେ ପ୍ରତୀକ ତା ପାଖରେ କେବଳ ଏକ ମନୋରମ ପ୍ରବଞ୍ଚନା ହୋଇ ରହିଯାଏ ।"

('ପ୍ରତୀକର ପ୍ରୟୋଗ : ଜଗନ୍ନାଥ ଚକ୍ରବର୍ତ୍ତୀ)

ଅଧ୍ୟାପକ ପ୍ରମଥନାଥ ବିଶୀ ତାଙ୍କ ସୂକ୍ଷ୍ମ ରସଗ୍ରାହୀ ଦୃଷ୍ଟିରେ ପ୍ରତୀକକୁ ତିନି ଗୋଟି ଶ୍ରେଣୀରେ ବିଭକ୍ତ କରିଛନ୍ତି । (କ) ପ୍ରତୀକାଭାସ, (ଖ) ଖଣ୍ଡ ପ୍ରତୀକ ଏବଂ (ଗ) ପୂର୍ଣ୍ଣ ପ୍ରତୀକ ।

କୌଣସି ରଚନାରେ ଆବେଗର ତୀବ୍ରତା ଯେତେବେଳେ ବୃଦ୍ଧିପାଏ, ତାର ଧମନୀରେ ରକ୍ତପ୍ରବାହ ଯେତେବେଳେ ଚଞ୍ଚଳ ହୋଇଉଠେ, ସେତେବେଳେ ରଚନାଟି ନିଜ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଅର୍ଥକୁ ଅତିକ୍ରମ କରିଯାଏ; ତା ମଧ୍ୟରେ ଏକ ଗଭୀରତର ଓ ବ୍ୟାପକତର ସ୍ୱରର ମୂର୍ଚ୍ଛନା ଅନୁରଣିତ ହୋଇଉଠେ—ଏହି ଆକସ୍ମିକ ଗଭୀରତାପ୍ରାପ୍ତ ଶବ୍ଦକୁ ପ୍ରତୀକାଭାସ ବୋଲି କୁହାଯାଇପାରେ ।

ଯେଉଁ ପ୍ରତୀକ ରଚନାର ଅଂଶବିଶେଷ ସହିତ ମାତ୍ର ଜଡ଼ିତ ଥାଏ, ଅଥବା ଯେଉଁ ପ୍ରତୀକ ରଚନା ମଧ୍ୟରେ ଥରେ ଅଧେ ମାତ୍ର ବ୍ୟବହୃତ ହୋଇଥାଏ, ରଚନାର ମୂଳ ବସ୍ତୁ ସହିତ ଯାହାର ସମ୍ପର୍କ କାର୍ଯ୍ୟ-କାରଣ-ଗତ ନୁହେଁ; ତାକୁ ଖଣ୍ଡ ପ୍ରତୀକ ବୋଲି ଗ୍ରହଣ କରାଯାଇ ପାରେ ।

ସେହି ପ୍ରତୀକ ପୂର୍ଣ୍ଣ ପ୍ରତୀକ, ଯାହାକୁ ବାଦ ଦେଇ ରଚନାର ଅସ୍ତିତ୍ୱ କଳ୍ପନା କରାଯାଇ ପାରେ ନାହିଁ, ଯେଉଁ ପ୍ରତୀକର ଭିତ୍ତି ଉପରେ ରଚନାର ଭିତ୍ତି ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ କିମ୍ବା ପ୍ରତୀକ ଯେଉଁଠି ରଚନାର ମେରୁଦଣ୍ଡ ସଦୃଶ—ତାହାହିଁ ହେଉଛି ପୂର୍ଣ୍ଣ ପ୍ରତୀକ ।

ପ୍ରତୀକର ସୀମାବଦ୍ଧତା

ବସ୍ତୁକୁ ଅତିକ୍ରମ କରି ବସ୍ତୁରୂପକୁ ଧରିବାର ପ୍ରଚେଷ୍ଟାରୁ ପ୍ରତୀକର ସୃଷ୍ଟି । ଆଧୁନିକ ଯୁଗରେ ଜୀବନର ଜଟିଳତା ବୃଦ୍ଧି ପାଇବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ସାହିତ୍ୟରେ ପ୍ରତୀକର ବ୍ୟବହାର ଆରମ୍ଭ ହୋଇଛି । ସେଥିପାଇଁ ପ୍ରତୀକାତ୍ମକତା ଆଧୁନିକ ସାହିତ୍ୟର ଏକ ବିଶିଷ୍ଟ ଲକ୍ଷଣ । କୁହାଯାଏ, ରୂପକ ହେବା ଗଳ୍ପ ଉପନ୍ୟାସର ଲକ୍ଷ୍ୟ, ପ୍ରତୀକରେ ପରିଣତ ହେବା କବିତାର ଧର୍ମ ।

କିନ୍ତୁ ପ୍ରତୀକ ପ୍ରୟୋଗର ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ସୀମା ଅଛି । ସେ ସୀମାକୁ ଅତିକ୍ରମ କଲେ ସାହିତ୍ୟରେ ପ୍ରତୀକ ଅର୍ଥହୀନ ହୋଇଯାଏ । ଅକାରଣ ଦୁର୍ବୋଧତାରେ ସାହିତ୍ୟ ଭାରାକ୍ରାନ୍ତ ହୋଇ ପାଠକ ପାଖରେ ତାର ଆବେଦନ ହରାଇବସେ ।

ସମାଲୋଚକ ଦ୍ୱିଜେନ୍ଦ୍ର ଲାଲ୍ ନାଥଙ୍କ ଭାଷାରେ କହିବାକୁ ଗଲେ, ବସ୍ତୁ ରୂପର ବ୍ୟକ୍ତିଗତ କିମ୍ବା ସାମୟିକ ଅନୁଭୂତି ସାର୍ବଜନୀନ ଏବଂ ଚିରକାଳୀନ ନ ହୋଇ ପାରେ । ଅର୍ଥାତ୍ ଜଣକ ପାଖରେ ଯାହା ବସ୍ତୁର ନିର୍ଯ୍ୟାସ ବୋଲି ପ୍ରତୀୟମାନ ହୁଏ, ଅନ୍ୟ ପାଖରେ ତାହା ସେଭଳି ମନେ ହୋଇ ନ ପାରେ । କିମ୍ବା ଆଜି ଯାହା ବସ୍ତୁରୂପ ବୋଲି ପ୍ରତୀତ ହେଉଛି, ଭବିଷ୍ୟତରେ ତାହା ସେଭଳି ପ୍ରତୀୟମାନ ନ ହୋଇପାରେ । ଏ କ୍ଷେତ୍ରରେ କାଳର ପରିବର୍ତ୍ତନ ସହିତ ପ୍ରତୀକର ଗୁରୁତ୍ୱହାନୀ ଓ ପ୍ରତୀକୀ ସାହିତ୍ୟ ମୁଖ୍ୟତଃ ପ୍ରତୀକ ଉପରେ ନିର୍ଭରଶୀଳ ହୋଇଥିବାରୁ ସେ ସାହିତ୍ୟର ଗୌରବହାନୀ ଅବଶ୍ୟମ୍ଭାବୀ । ଏହା ବ୍ୟତୀତ ରୂପକୁ ବାଦ୍ ଦେଇ ଅରୂପକୁ ଧରିବାର ପ୍ରଚେଷ୍ଟା ମଧ୍ୟରେ ଏକ ପଳାୟନପନ୍ଥୀ ମନୋବୃତ୍ତି ଫୁଟିଉଠେ—ଯାହା ସାହିତ୍ୟରେ ଆଧୁନିକତାର ଲକ୍ଷଣ ନୁହେଁ ।

ଦ୍ୱିତୀୟତଃ ଆଶା-ଆକାଙ୍‌କ୍ଷା, ଆନନ୍ଦ-ବେଦନା, ଈର୍ଷା, ପ୍ରତିହିଂସା ଓ ଅଭିପ୍ସାକୁ ନେଇ ମଣିଷ ମଣିଷ ପାଖରେ ଏତେ ବାସ୍ତବ ଯେ, ମଣିଷକୁ ହିଁ ମଣିଷର ପ୍ରତୀକ ବୋଲି ଗ୍ରହଣ କରି ଯାଇପାରେ । ଏଭଳି ଅବସ୍ଥାରେ ଆତ୍ମବିରୋଧୀ ବିଚାରଧର୍ମୀ ମଣିଷକୁ ଗୋଟିଏ ପ୍ରତୀକ ସାହାଯ୍ୟରେ ବୁଝିବାକୁ ଗଲେ ସେ ଚେଷ୍ଟା ଏକ ଦେଶଧର୍ମୀ ହେବାକୁ ବାଧ୍ୟ । ଏହାଛଡ଼ା ଗୋଟିଏ ଯୁଗର ଯେଉଁ ପ୍ରତୀକ ମଣିଷ ଜୀବନର ଯଥାର୍ଥ ପ୍ରତିନିଧି ବୋଲି ମନେହୁଏ, ଅନ୍ୟ ଯୁଗରେ ଜୀବନ-ଦୃଷ୍ଟିର ପରିବର୍ତ୍ତନ ସହିତ ସେ ପ୍ରତୀକର ବାସ୍ତବ ଆବେଦନ ବ୍ୟର୍ଥ ହୋଇଯାଇପାରେ । ଫଳରେ ଏ ଧରଣର ପ୍ରତୀକ କ୍ରମଶଃ ତାର ଶାଣିତ ଆବେଦନ ହରାଇବସେ । ସେଥିପାଇଁ ମେଟରଲିଙ୍କଙ୍କ ନାଟକ ଏକଦା ଦର୍ଶକ ଓ ପାଠକମାନଙ୍କ ମନରେ ଯେଉଁ ଆବେଗ ସୃଷ୍ଟି କରୁଥିଲା; ଆଜିକାଲି ତାହା ସେମାନଙ୍କର ମନକୁ ସେଭଳି ଆକର୍ଷଣ କରେ ନାହିଁ, ଅପର ପକ୍ଷରେ ପରିବର୍ତ୍ତିତ ଜୀବନର ଜଟିଳ ଗ୍ରନ୍ଥି ମୋଚନ କରିବାରେ ଟି. ଏସ୍. ଇଲିୟଟଙ୍କ ପ୍ରତୀକମାନ ଅଧିକ ସକ୍ଷମ ହୋଇଥିବାରୁ ଇଲିୟଟଙ୍କ ପ୍ରତୀକୀ-କାବ୍ୟ ପାଠକର ମନୋଯୋଗ ଚୁମ୍ବକ ଭଳି ଆକର୍ଷଣ କରୁଛି ।

ଅନେକଙ୍କର ଧାରଣା ବସ୍ତୁକୁ ଗୌଣ କରି ପ୍ରତୀକକୁ ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଦେବା ଫଳରେ ଏବଂ ଜୀବନକୁ ପ୍ରଚ୍ଛନ୍ନ ରଖି ଜୀବନ-ରୂପକୁ ଫୁଟାଇବାର ଉଦ୍ୟମ ମଧ୍ୟରେ ପ୍ରତୀକୀ-ଶିଳ୍ପ ଅବକ୍ଷୟର ଶିକାର ହୋଇଛି । ଫଳରେ ଆତ୍ମଚପଦ ହରାଇ ପ୍ରତୀକ-ସାହିତ୍ୟ ଭଙ୍ଗୀ-ସର୍ବସ୍ୱତା ଆଡ଼କୁ ଗତିକରୁଛି ।

ପ୍ରତୀକବାଦର ଏହି ସୀମାବଦ୍ଧତାକୁ ଅତିକ୍ରମ କରିବା ପାଇଁ ବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଆରମ୍ଭରେ ଜଡ଼ବାଦ, ଅତି-ବାସ୍ତବତାବାଦ (surrealism) ଓ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିବାଦ (expressionism) ପ୍ରଭୃତି ବିଭିନ୍ନ ସାହିତ୍ୟିକ ଆନ୍ଦୋଳନ ଦେଖାଦେଇଛି ।

ଓଡ଼ିଆ କାବ୍ୟ କବିତାରେ ପ୍ରତୀକର ପ୍ରୟୋଗ

ଓଡ଼ିଆ ପ୍ରାଚୀନ କାବ୍ୟ କବିତା ଠାରୁ ଆରମ୍ଭ କରି ଆଧୁନିକ କବିତା ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ସର୍ବଜନ କବିଗଣ ପ୍ରତୀକ ପ୍ରୟୋଗରେ ଅସାଧାରଣ ଦକ୍ଷତା ପ୍ରଦର୍ଶନ କରିଥିବା ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଏ । ଏପରି କି ଚର୍ଯ୍ୟା ଗୀତିକାରେ ମଧ୍ୟ ନିଜର ଉଚ୍ଚ ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ଭାବ ପ୍ରକାଶ କରିବାପାଇଁ ଓଡ଼ିଆ ଚର୍ଯ୍ୟା ଗୀତିକାର କାହ୍ନୁପା, ଲୁଇପା ପ୍ରଭୃତି ଚମତ୍କାର ଭାବରେ ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରତୀକମାନ ବ୍ୟବହାର କରିଛନ୍ତି । କାହ୍ନୁପାଙ୍କ ରଚିତ "ଉଞ୍ଚା ଉଞ୍ଚା ପାବତ ତହିଁ ବସଇ ସବରୀ ବାଲୀ" ଗୀତିକାରେ 'ଗୁଞ୍ଜମାଳୀ' ଗୁହ୍ୟମନ୍ତ୍ର, 'ତରୁ' ଅବିଦ୍ୟା, 'କୁଣ୍ଡଳ' ଜ୍ଞାନାଦି ପଞ୍ଚମୁଦ୍ରା ଏବଂ 'ତାମ୍ବୂଳ' ପରିଶୁଦ୍ଧ ଚିତ୍ତର ପ୍ରତୀକ ଭାବରେ ବ୍ୟବହୃତ ହୋଇ ସମଗ୍ର ଚର୍ଯ୍ୟା ଗୀତିକାଟିକୁ ସହଜିଆ ବୌଦ୍ଧ

ସାଧନାର ଗମ୍ଭୀର ଦାର୍ଶନିକତାରେ ପରିପୂର୍ଣ୍ଣ କରିଦେଇଛି । ସେହିପରି 'ଭାଗବତ'ର ବିଭିନ୍ନ ପଦାବଳୀରେ ଜଗନ୍ନାଥ ଦାସ ବହୁ ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ପ୍ରତୀକ ବ୍ୟବହାର କରିଥିବା ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଇ ପାରେ ।

ଉଦାହରଣ :

ଏକଇ ବୃକ୍ଷେ ହଂସ ଦୁଇ । ବସନ୍ତି ପ୍ରିୟଭାବ ବହି ॥
ସ୍ୱଭାବେ ବେନି ଶାଖେ ଥାନ୍ତି । ଏକେ ଆରେକ ନ ଦେଖନ୍ତି ॥
ସମାନ ଶକ୍ତି ସେ ବହନ୍ତି । ବଦ୍ଧ ବିମୁକ୍ତ ବେନି ଗତି ॥
ସେ ବୃକ୍ଷେ ଯେତେ ଫଳ ଫଳେ । ଏକ ଭୁଞ୍ଜଇ ତାହା ବଳେ ॥
ଏକ ବଞ୍ଚଇ ଉପବାସେ । ନିର୍ଲିପେ ନିରଂଜନ ଆଶେ ॥
ନିତ୍ୟ ଆନନ୍ଦ ପରିପୂର୍ଣ୍ଣ । ସକଳ ଦେଖଇ ନୟନ ॥
ଯେ ହଂସ ବୃକ୍ଷ ଫଳ ଖାଇ । ନ୍ଦେହେ ବନ୍ଧନ ତାର ଦେହି ॥

(ଶ୍ରୀମଦ୍ ଭାଗବତ, ୧୧ଶ ସ୍କନ୍ଧ, ୧୬ଶ ଅଧ୍ୟାୟ ।)

ଜୀବାତ୍ମା କର୍ମଫଳ ଭୋଗ କରୁଛି, କିନ୍ତୁ ପରମାତ୍ମା ଏଥିପ୍ରତି ନିର୍ଲିପ୍ତ ରହୁଛି । ଏହି ତତ୍ତ୍ୱକୁ ଏଠାରେ ପ୍ରକାଶ କରିବା ପାଇଁ ଜୀବାତ୍ମା, ପରମାତ୍ମାକୁ ପକ୍ଷୀଦ୍ୱୟ ରୂପରେ ପରିକଳ୍ପନା କରି 'ବୃକ୍ଷ' ଓ 'ଫଳ'କୁ ଯଥାକ୍ରମେ ଜଗତ ଓ କର୍ମ ଫଳର ପ୍ରତୀକ ଭାବରେ ବ୍ୟବହାର କରାଯାଇଛି ।

ପ୍ରାଚୀନ ଓ ମଧ୍ୟଯୁଗୀୟ ସାହିତ୍ୟରେ ଆତ୍ମାର ପ୍ରତୀକ ଭାବରେ 'ହଂସ' ଓ ମାୟାଜଂଜାଳ ପରିପୂର୍ଣ୍ଣ ସଂସାରର ପ୍ରତୀକ ଭାବରେ 'ଝାଡ଼ଜଙ୍ଗଲ' (ଭୀମା ଭୋଇଙ୍କ 'ସ୍ତୁତି') ବହୁ ସ୍ଥଳରେ ବ୍ୟବହୃତ ହୋଇଛି ।

ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆ କବିତାରେ ପ୍ରତୀକର ବ୍ୟବହାର ବହୁଳ ଓ ପ୍ରତୀକାତ୍ମକ କବିତା ରଚନାର ସୁସ୍ପଷ୍ଟ ଅଭିମୁଖ୍ୟ ସହଜରେ ପାଠକର ଦୃଷ୍ଟି ଆକର୍ଷଣ କରେ । କାରଣ ଆଧୁନିକ କବି ବିଶ୍ୱାସ କରେ ଯେ ମନୋଜଗତର ସୀମାତୀତ ଏକ ସୀମାହୀନ ଅନନ୍ତମୟ ଆଧ୍ୟାତ୍ମଲୋକକୁ ଆଭାସ ଓ ଇଙ୍ଗିତରେ ପ୍ରତୀକ ଦ୍ୱାରାହିଁ ପ୍ରକାଶ କରାଯାଇ ପାରେ । ୟେଟସ୍‌ଙ୍କ ଭାଷାରେ "Symbols are the only things free enough from all bonds of to speak of perfection."

ଆଧୁନିକ କବିତାରେ ବ୍ୟବହୃତ ପ୍ରତୀକକୁ ମୁଖ୍ୟତଃ ଦୁଇ ଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରି ଯାଇପାରେ । (କ) ପୌରାଣିକ ଓ କିମ୍ବଦନ୍ତୀମୂଳକ ଆଖ୍ୟାନକୁ ଆଧୁନିକ ଜୀବନ ସହିତ ସଂପୃକ୍ତ କରି ପ୍ରତୀକ ନିର୍ମାଣ କରିବାର ପ୍ରଚେଷ୍ଟା (ଖ) ଏବଂ ସାମାଜିକ ଓ ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଜୀବନର ଅନୁଭୂତିକୁ କେନ୍ଦ୍ର କରି ପ୍ରତୀକ ସୃଷ୍ଟି କରିବାର ଅଭିଳାଷ ।

ପ୍ରଥମ ଶ୍ରେଣୀର ଅଦ୍ଭୁତକଥା (Myth) ମୂଳକ ପ୍ରତୀକ, ଯାହାକୁ ରୂପାନ୍ତରର ଆଦ୍ୟରୂପ (The archetype of transformation) ବୋଲି କୁହାଯାଏ, ସେଥିରେ ସାର୍ବଜନୀନ ବୋଧଗମ୍ୟତା ସହଜ ଓ ସ୍ପଷ୍ଟ । କିନ୍ତୁ ବ୍ୟକ୍ତିକୈନ୍ଦ୍ରିକ ପ୍ରତୀକରେ ଦୁର୍ବୋଧତା ଓ ଅସ୍ପଷ୍ଟତା ଅଧିକ ।

ବୈକୁଣ୍ଠ ପଟ୍ଟନାୟକଙ୍କ 'ପାନ୍ଥଶାଳା' କବିତାରେ ପାନ୍ଥଶାଳା ସାଧାରଣ ପଥକ୍ଲାନ୍ତ ପଥିକର ସାମୟିକ ଆଶ୍ରୟସ୍ଥଳ ନୁହେଁ, ପୁନର୍ଜନ୍ମରେ ବିଶ୍ୱାସ କରୁଥିବା ମଣିଷର ବାସସ୍ଥଳ ସଂସାରର ପ୍ରତୀକ ଭାବରେ ହିଁ ପରିକଳ୍ପିତ । ସେ ଈଶ୍ୱରଙ୍କ ପାଖରୁ ଆସିଛୁ, ମୁକ୍ତି ଲାଭ କଲେ ପୁଣି ଈଶ୍ୱରଙ୍କ ଦେହରେ ସେ ଲୀନ ହୋଇଯିବ । ଈଶ୍ୱରଙ୍କ ବାସସ୍ଥଳ ବୈକୁଣ୍ଠ ହିଁ ତାର ମୂଳ ବାସସ୍ଥଳ । ଦୁଃଖକଷ୍ଟ ପୂର୍ଣ୍ଣ ସଂସାର ହିଁ ତା ପାଇଁ ସାମୟିକ ଆଶ୍ରୟସ୍ଥଳ, ପାନ୍ଥଶାଳା ।

ରାଧାମୋହନ ଗଡ଼ନାୟକ ଯେତେବେଳେ ତାଙ୍କ ପ୍ରେମର ପ୍ରତୀକ କବିତାରେ ପ୍ରକାଶ କରନ୍ତି ଯେ—

"ଆଷାଢ଼ର ବିଜୁଳିଟି,
ମୋର ପ୍ରେମର ପ୍ରତୀକ·······"
କିମ୍ବା
"ବସନ୍ତର କୋଇଲିଟି,
ମୋର ପ୍ରେମର ପ୍ରତୀକ···"
ଅଥବା
"ପାହାନ୍ତାର ଫୁଟିଆ ତାରାଟି
ମୋର ପ୍ରେମର ପ୍ରତୀକ···"

ଯେତେବେଳେ ଆକାଶର ବିଦ୍ୟୁତର ଦ୍ୟୁତି, ବସନ୍ତ କୋକିଳର ମଧୁର କଣ୍ଠଗୀତ ଏବଂ ପାହାନ୍ତା ପ୍ରହରର ଫୁଟିଆ ତାରାର ଫିକାଳିଆ ଜ୍ୟୋତିରେ ଉଦ୍ଭାସିତ ହୋଇ ଉଠୁଥିବା ପ୍ରେମର ରୂପ ଆମର ଚେତନାର ମଳିନ ଇଲାକାକୁ ହଠାତ୍ ଏକ ଅପୂର୍ବ ଆଲୋକରେ ଝଲସାଇ ଦିଏ; କିନ୍ତୁ ରମାକାନ୍ତ ରଥ ତାଙ୍କ 'ବାଘ ଶିକାର' କବିତାରେ ଯେତେବେଳେ ଲେଖନ୍ତି

"····ଯେତେବେଳେ ଚନ୍ଦ୍ର ବୁଡ଼ିଯିବ
ଅନ୍ଧାରର ସମୁଦ୍ରକୁ ଦୁଲୁସାଇ ଫେରିବ ସେ ବାଘ
ମୁଁ ହାୟ ମୋହର କ୍ଷିପ୍ର ଖଣ୍ଡ ଖଣ୍ଡ ଶ୍ରେଷ୍ଠ ଆଖି ଯୋଗୁଁ
ତାକୁ ଦେଖି ପାରିବିନି ଆଜୀବନ ଅପେକ୍ଷା ଉତ୍ତାରେ ।
ବାଘ ମଧ୍ୟ ଦେଖିବନି ମତେ ···"

ସେତେବେଳେ ଏଇ ବାଘର ପ୍ରତୀକ ଏକାନ୍ତ ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣ ଯୋଗୁ ଏକ ଜଟିଳ, ଦୁର୍ବୋଧ ପ୍ରତୀକରେ ପରିଣତ ହୋଇଯାଏ । ସେଥିପାଇଁ ଆମକୁ ସ୍ମରଣ କରିବାକୁ ହୁଏ ବ୍ଲେକଙ୍କ କବିତାର ସେଇ 'ଟାଇଗର' ଯାହାଭଳି ରମାକାନ୍ତ ରଥଙ୍କ 'ବାଘ' ଏଠାରେ ହେଉଛି ସୃଷ୍ଟି ଓ ସଂହାରର ପ୍ରତୀକ ।

ଆଧୁନିକ କବିତାରେ ଗୋଟିଏ ଗୋଟିଏ ଶବ୍ଦ କେବଳ ଗୋଟିଏ ଗୋଟିଏ ପ୍ରତୀକ ନୁହନ୍ତି; ସଚ୍ଚିଦାନନ୍ଦ ରାଉତରାୟଙ୍କ "ପ୍ରଥମାନାୟିକା" କିମ୍ବା ଗୁରୁପ୍ରସାଦ ମହାନ୍ତିଙ୍କ 'ଅଲକା ସାନ୍ୟାଲ' ସମଗ୍ର କବିତା ଆଧୁନିକ ଜୀବନର ଧୂଳି ଧୂଆଁରେ ମଳିନ ନାରୀତ୍ୱର ପ୍ରତୀକ ଭାବରେ ପାଠକ ମନରେ ସଂବେଦନା ସୃଷ୍ଟି କରନ୍ତି ।

ପ୍ରାଚୀନ, ମଧ୍ୟଯୁଗ ଓ ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆ କାବ୍ୟ କବିତାର ପ୍ରତୀକମାନଙ୍କୁ ବିଶ୍ଳେଷଣ କଲେ ଏକଥା ସ୍ପଷ୍ଟ ପ୍ରତୀତ ହେବ ଯେ, 'ପ୍ରତୀକ'ର ବିବର୍ତ୍ତନ ମଧ୍ୟରେ ପରିବର୍ତ୍ତିତ ଜୀବନର ମୂଲ୍ୟବୋଧ, ସମାଜ ଚେତନାର ବିବର୍ତ୍ତନର ସ୍ୱରୂପହିଁ ପ୍ରକଟିତ ହୋଇଛି । ଫରାସୀ କବି ଲୁଇ ଆରାଁଗ ଥରେ କହିଥିଲେ, କବିତାର ଇତିହାସ ହେଉଛି ତାର ଆଙ୍ଗିକ ପରିବର୍ତ୍ତନର ଇତିହାସ । ସେଇ କଥାକୁ ଟିକିଏ ଅଦଳ ବଦଳ କରି କୁହାଯାଇ ପାରେ ପ୍ରତୀକର ବିବର୍ତ୍ତନର ଇତିହାସ ହେଉଛି କବିତାର କ୍ରମ ଗତି-ଶୀଳତାର ଇତିହାସ ।

ସହାୟକ ଗ୍ରନ୍ଥ ସୂଚୀ

୧—ଓଡ଼ିଆ ଗୀତି କାବ୍ୟ । ଡକ୍ଟର ଜାନକୀବଲ୍ଲଭ ମହାନ୍ତି

୨—ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟର ଇତିହାସ । ଡକ୍ଟର ନଟବର ସାମନ୍ତରାୟ

୩—କବିତା—୧୯୬୨ । ସଚ୍ଚିଦାନନ୍ଦ ରାଉତରାୟ

୪—ସବୁଜ ଅକ୍ଷର । ଅନ୍ନଦାଶଙ୍କର ରାୟ

୫—ନାଟକ ବିଚାର । ସର୍ବେଶ୍ୱର ଦାସ

୬—Cassel's Encyclopaedia of Literature

୭—Culumbia Encyclopaedia

୮—Encyclopaedia of Britanica

୯—The readers companion to world Literature

୧୦—English Literature *by R. J. Rees*

୧୧—Tragedy *by Clifford Reech*

୧୨—Epic *by Paul Merchant*

୧୩—Allegory *by John Macqueen*

୧୪—Drama and the Dramatic *by S. Downson*

୧୫—The Theatre of the Absurd *by Martin Esslin*

୧୬—The Frontiers of Drama *by Una Ellis-Fermor*

୧୭—The Rise of the novel *by Ian Watt*

୧୮—Critical approaches to Fiction, *Edited by Shiv K. Kumar*

୧୯—A short history of the English Novel *by Diana Neill*

୨୦—The Novel and the people *by Ralf Fox*

୨୧—The Structure of Novel *by Edwin Muir*

୨୨—Classicism *by Dominique Secretan*

୨୩—Romanticism *by Lilian Furst*

୨୪—Documents of Modern Literary Realism *Edited by George J. Becker*

୨୫—Naturalism *by Lilian Furst & Peter N. Skrine*

୨୬—Symbolism *by Charles Chadwick*

୨୭—The Theory of Literature *by Rene Wellek and Austin Warren*

୨୮—ସାହିତ୍ୟ କୋଷ : ସଂପାଦକ : ଜିତେନ୍ଦ୍ର କୁମାର ଘୋଷ

୨୯—ସାହିତ୍ୟ କୋଷ ନାଟକ : ସଂପାଦକ ଆଲୋକ ରାୟ

୩୦—ପ୍ରବନ୍ଧ ଅନ୍ନଦାଶଙ୍କର ରାୟ

୩୧—ବାଂଲା ନାଟକେର ଟେକ୍ନିକ୍ : ଡକ୍ଟର ଚିତ୍ତରଞ୍ଜନ ଲାହା

୩୨—ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱ ମୀମାଂସା : ଡକ୍ଟର ସାଧନ କୁମାର ଭଟ୍ଟାଚାର୍ଯ୍ୟ

୩୩—ଉପନ୍ୟାସ ପାଠେର ପ୍ରସ୍ତୁତି : ଗୋପାଲ ହାଲ୍ଦାର

୩୪—ଇଂରେଜି ସାହିତ୍ୟେର ଇତିହାସ ଶ୍ରୀ ଶ୍ରୀକୁମାର ବନ୍ଦ୍ୟୋପାଧ୍ୟାୟ

୩୫—ଛୋଟ ଗଲ୍ପେର କଥା ନାରାୟଣ ଗଙ୍ଗୋପାଧ୍ୟାୟ

୩୬—ସାହିତ୍ୟେର କଥା :ଚିତ୍ତରଞ୍ଜନ ବନ୍ଦ୍ୟୋପାଧ୍ୟାୟ

୩୭—ଏକ ଦିଗନ୍ତ : ଦିନାନ୍ତେର : ଲୋକନାଥ ଭଟ୍ଟାଚାର୍ଯ୍ୟ

୩୮—ଆଧୁନିକ କବିତା ବିଚ୍ଛିନ୍ନତା, ବିଶୃଙ୍ଖଳତା ଇତ୍ୟାଦି ପ୍ରସଙ୍ଗ ତରୁଣ ସାନ୍ୟାଲ

୩୯—ବାସ୍ତବତା ଓ ବାଂଲା ଉପନ୍ୟାସ କାର୍ତ୍ତିକ ଲାହିଡ଼ୀ

୪୦—ସାହିତ୍ୟେ ଛୋଟଗଲ୍ପ ରଥୀନ୍ଦ୍ର ନାଥ ରାୟ

୪୧—ସାହିତ୍ୟ କୋଷ କଥା ସାହିତ୍ୟ

———